



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

**OSMANLI'DA YÜKSEK MÜZİK ALANININ TEŞEKKÜLÜ
VE YENİDEN ÜRETİMİ**

DOKTORA TEZİ

Olgun BİLİR

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Şeref ULUOCAK

ÇANAKKALE – 2022



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

**OSMANLI'DA YÜKSEK MÜZİK ALANININ TEŞEKKÜLÜ
VE YENİDEN ÜRETİMİ**

DOKTORA TEZİ

Olgun BİLİR

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Şeref ULUOCAK

ÇANAKKALE – 2022



T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



Olgun BİLİR tarafından Prof. Dr. Şeref ULUOCAK yönetiminde hazırlanan ve **31/08/2022** tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan “**Osmanlı’da Yüksek Müzik Alanının Teşekkülü Ve Yeniden Üretimi**” başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Sosyoloji Anabilim Dalı**’nda **DOKTORA TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Prof. Dr. Şeref ULUOCAK
(Danışman)

.....

Prof. Dr. Süheyla SARITAŞ

.....

Prof. Dr. Gökhan GÖKULU

.....

Doç. Dr. Berna FİLDİŞ

.....

Dr. Öğr. Üyesi K. İrfan KARAKOÇ

.....

Tez No : 10490643

Tez Savunma Tarihi : 31/08/2022

.....
Doç. Dr. Yener PAZARCIK
Enstitü Müdürü

.././20..

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Olgun BİLİR

01/09/2022

TEŞEKKÜR

Bu çalışma, diğerk bütün tezlerde olduğu gibi, zorlu bir üretim sürecinin içerisinde ortaya çıktı. Çalışmanın sonuçlandırılmasında desteğini esirgemeyen, sürecin ilerlemesini kolaylaştıran bir akademik çevrenin varlığı en büyük şansım oldu. Bu nedenle Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nün değerli akademisyenlerine çok şey borçluyum.

Bu tezin gerçekleştirilmesinde, çalışma boyunca benden bir an olsun yardımlarını esirgemeyen saygı değer danışman hocam Prof. Dr. Şeref Uluocak'a özellikle teşekkür ediyorum. Sınırları zorlayan isteklerim karşısında iyi niyetli ve dostça yaklaşımı ön açıcı oldu.

Tezin her satırını dikkatle okuyarak, gerekli uyarı ve düzeltmeleri yapan değerli hocam K. İrfan Karakoç'un katkıları da çalışmanın ortaya çıkmasında son derece önemliydi. Yoğun mesaisi içerisinde bana ayırdığı zaman için müteşekkirim.

Doktora jürisinde yer alan değerli hocalarım Balıkesir Üniversitesi'nden Prof. Dr. Süheyla Sarıtaş'a ve Bartın Üniversitesi'nden Doç. Dr. Berna Fildiş'e eleştiri ve katkılarıyla çalışmama verdikleri destekten dolayı çok teşekkür ediyorum.

Çalışmam süresince ihtiyaç duyduğum zamanlarda esirgemedikleri yardımları için değerli hocam Prof. Dr. Gökhan Gökulu ve oda arkadaşım Öğr. Gör. Dr. Övünç Cengiz'e ayrıca teşekkürlerimi sunuyorum.

Çalışma döneminde desteği ve yardımları için değerli eşim Nadide'ye ve derdime hemdert olan aileme özel olarak teşekkür etmek istiyorum.

Son olarak belirtmek isterim ki, TÜBİTAK *Yurt İçi Doktora Burs Programı* (2011-A) kapsamında maddi destek sağlayarak çalışmanın yürütülmesinde destekleyici bir rol oynadı.

Olgun BİLİR
Çanakkale, Eylül 2022

ÖZET

OSMANLI'DA YÜKSEK MÜZİK ALANININ TEŞEKKÜLÜ VE YENİDEN ÜRETİMİ

Olgun BİLİR

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Sosyoloji Anabilim Dalı Doktora Tezi

Danışman: Prof. Dr. Şeref ULUOCAK

15/07/2022, 169

Bu çalışma Osmanlı musikisini, İmparatorluğun geniş bir coğrafya üzerinde uzun yıllar devam eden hâkimiyetinin tarihsel ve toplumsal koşullarına bağlı olarak karakterize olmuş, imparatorluk bünyesindeki farklı kültürel formasyonların tekilliklerinin ötesine geçmiş, erken döneminde sarayın inşasında önemli bir rol üstlendiği, klasik dönemde giderek şehire ait kültürel bir unsur halini alırken aynı zamanda bir üst sınıf kimliğine de eklemlenmiş özgün bir müzikal yapı olarak ele almaktadır. İmparatorluğun siyasal alanını alanlar arası hiyerarşi içerisinde en üstte konumlandırılan çalışma, Osmanlı'da yüksek müzik alanını oluşum ve özerkleşme biçiminde iki dönem içerisinde incelemektedir. XVII. yüzyıla kadar olan dönemde Osmanlı saray kültürünün bir parçası olarak biçimlenen yüksek müzik alanı, sonraki dönemde şehrli bir yüksek müzik karakteri kazanmıştır. İlk dönemde Osmanlı yönetiminin devletlerarası itibar rekabetinde kültürel sermayeye yapmış olduğu yatırım belirleyici olmuştur. İkinci dönem de ise müzikal alanın sanatsal ve toplumsal boyutlarda geçirdiği dönüşüm ön plandadır. Çalışmada, müzik alanındaki bu farklılaşma süreci, Osmanlı toplumsal yapısındaki değişmelerle birlikte ele alınarak, erken XVII. yüzyıldan II. Mahmud'un hükümdarlığının sonuna olan dönemde Osmanlı'daki yüksek müzik kültürel bir üretim alanı olarak analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: İmparatorluk, Osmanlı musikisi, yüksek müzik, müzik alanı, sermaye

ABSTRACT

FORMATION AND REPRODUCTION OF THE HIGH MUSIC FIELD IN THE OTTOMAN EMPIRE

Olgun BİLİR

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Doctoral Dissertation in Sociology

Advisor: Prof. Dr. Şeref ULUOCAK

15/07/2022, 236

This study defines Ottoman music as a unique musical structure which was characterized by the historical and social conditions of the empire's long-term dominance over a wide geography, surpassed the singularities of the different cultural formations within the empire, played an important role in the construction of the palace in the early period, and which, while taking the form of a cultural component of the urban, is also articulated to an upper-class identity. The study, which locates the field of politics of the empire at the top of the hierarchy between fields, examines the high music field in the Ottoman Empire in two periods as formation and autonomization. The high music field, which was shaped as a part of the Ottoman palace culture in the period up to the 17th century, gained an urban high musical character in the following period. In the first period, the investment made by the Ottoman administration in cultural capital as a means in the inter-state competition for reputation, was decisive. In the second period, the transformation of the musical domain in artistic and social dimensions is at the forefront. In this study, this differentiation process in the field of music is considered together with the changes in the Ottoman social structure, and within the period from the early 17th century to the end of II. Mahmud's reign, high music in the Ottoman Empire is analyzed as a cultural production field.

Keywords: Empire, Ottoman music, high music, field of music, capital

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ETİK BEYAN.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
SİMGELER ve KISALTMALAR.....	x
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xi
BİRİNCİ BÖLÜM	
GİRİŞ	1
İKİNCİ BÖLÜM	
MÜZİĞİN TOPLUMSAL BOYUTLARININ TARİHSEL ANALİZİ İÇİN BİR ÇERÇEVE	23
2.1. Toplumsal Bir Olgu Olarak Müzik	23
2.1.1. Sosyolojinin Bir Dalı Olarak Müzik Sosyolojisi.....	28
2.1.2. Disiplinlerarası Araştırmanın Gerekliliği	30
2.1.3. Bir Müzik Sosyolojisi Tanımı.....	33
2.2. Tarihsel Analiz İçin Bir Çerçeve	34

2.2.1. Tarihsel Sosyolojik Yaklaşımın İmkân ve Sınırları	38
--	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

46

İMPARATORLUĞUN SİYASAL YAPISI

3.1. İmparatorluğun İşleyiş Biçimi	47
3.2. Kurucu Bir Davranış Modeli Olarak Emperyal Mimesis	53
3.3. Kültür Alanında Sarayların Konumu: Elitizm, Yüksek Kültür ve Patronaj	63

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

71

İSLAMÎ / ORTADOĞU BÜYÜK MUSİKİ GELENEĞİ

4.1. İslam Ekümenisinde Müzikal Etkileşim Süreçleri	73
4.2. Müzisyenlerin Toplumsal Statüsü	84
4.3. İslamî/Ortadoğu'da Müziğin Teorik Kökenleri.....	90
4.4. İslamî/Ortadoğu Geleneğinde Yüksek Müzik.....	97

BEŞİNCİ BÖLÜM

103

MÜZİĞİN TOPLUMSAL MESRUIYETİ İÇİN BİR DAYANAK OLARAK TASAVVUF GELENEĞİ

5.1. Tasavvufun Tarihsel Gelişimi	105
5.2. Tasavvufun Dönemlendirilmesi	109
5.3. Tarikat Örgütlenmesi	112
5.4. Tasavvuf ve Müzik	115
5.5. Mevlevilik ve Anadolu'da Sûfi Müziği	121

ALTINCI BÖLÜM		131
OSMANLI YÜKSEK MÜZİĞİNİN ERKEN DÖNEMİ: BÜYÜK GELENEĞİN OSMANLI'YA İNTİKALİ		
6.1.	Osmanlı'nın Erken Döneminde Müzik	131
6.2.	XV. ve XVI. Yüzyılda Saray ve Çevresinde Müzikal Gelişmeler	137
6.2.1.	XV. Yüzyılda Saray ve Çevresinde Müzik	137
6.2.2.	Osmanlı'da Müzik Sermayesi Birikiminin İlksel Biçimleri: Anadolu Edvârlar	143
6.2.3.	Müzikal Alanda Bir Karşılaşma: Şehzade Korkud ve Zeynelabidin Mubahesesi	148
6.2.4.	XVI. Yüzyıl: Bir Makam Musikisi Merkezi Olarak İstanbul	150
6.3.	Patrimonyal İmparatorlukta Sarayın Patronajı	155
6.3.1.	Osmanlı'da Saltanat ideolojisi	158
6.3.2.	Osmanlı Sarayı İçin Bir Model	161

YEDİNCİ BÖLÜM		
OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA YÜKSEK MÜZİK ALANI		164
7.1.	XVII. Yüzyılda Toplumsal Yapıdaki Değişmeler	164
7.1.1.	İktidar Alanının Büyümesi.....	165
7.1.2.	İlmiye Sınıfının Yükselişi	166
7.1.3.	Bürokrasinin Genişlemesi	168
7.1.4.	Şehirleşme ve İstanbul'un Değişen Kentsel Dokusu	169
7.2.	Eski Musikiden Yeni Musikiye.....	174
7.2.1.	Kuram ve Müzikal Biçimlerdeki Değişme	176
7.2.2.	Eğitim ve Yeniden Üretim	179

7.2.3. Çalgılarda Değişme	184
7.3. Saray Musikisinden Şehir Musikisine	187
7.3.1. Mekânlar.....	188
7.3.1.1. Seküler Mekânlar: Saraylar, Bahçeler, Hâneler ve Kahvehaneler	188
7.3.1.2. Tekkeler	192
7.3.1.3. Musiki Meclisleri	195
7.3.2. Müzisyenler	197
7.3.3. Patronlar.....	209
SEKİZİNCİ BÖLÜM	
SONUÇ	
8. Sonuç	215
KAYNAKÇA	247
EKLER	I
Ek 1 - 1525 Tarihinde Cemaat-i Mutriban Topluluğunun Üyeleri	I
Ek 2 - Atrabu'l Âsâr'daki Müzisyenlerin Listesi	III

SİMGELER VE KISALTMALAR

Akt.	Aktaran
Bkz.	Bakınız
İA	İslam Ansiklopedisi
IRCICA	İslam Araştırmaları Merkezi
TUBİTAK	Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil No	Şekil Adı	Sayfa No
Şekil 1	XV. yy. sonlarında İslamî/Ortadoğu sanat musikisinin önemli merkezleri	133
Şekil 2	Atrabu'l Âsâr'daki müzisyenlerin coğrafi dağılımı	134
Şekil 3	İmparatorluğun Kuruluş ve Büyüme Döneminde Yüksek Kültür Alanının İnşası	154
Şekil 4	İmparatorluğun Kuruluş Ve Büyüme Döneminde Siyasal Alanın Yapılaşması: Patrimonyal İmparatorluk	155
Şekil 5	XVII. ve XVIII. yüzyıllarda musikide görülen başlıca değişimler	186
Şekil 6	XVII. yüzyılda Osmanlı siyasal alanında görülen başlıca değişimler	229
Şekil 7	XVII. yüzyıldan sonra İstanbul'un kentsel dokusu ve yeni toplumsal ilişki ağları	231
Şekil 8	Osmanlı'da Yüksek Müzik Alanındaki Değişimin Üç Boyutu	242

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Osmanlı müziği isimlendirme konusunda dikkat çekici bir zenginliğe sahiptir. Bugün daha çok “Klasik Türk Müziği” ya da “Türk Sanat Müziği” şeklinde ifade edilen bu müzik için geleneksel, klasik ve sanat tanımlamaları sıklıkla kullanılır. Osmanlı döneminde Avrupalılar dışında Türk müziği şeklinde bir tanımlamaya rastlanmazken, XX. yüzyıl başlarında ilk defa Rauf Yektâ’da bu şekilde bir isimlendirme görüyoruz. Bülent Aksoy’a (2008:134-5) göre buradaki kullanım, makam müziği geleneklerinin içerisinde alt bir tür olarak Osmanlı/Türk geleneğini tanımlama maksadını taşımaktadır. Bu tanımlamanın kazandığı etnik vurgu 1940’ta Hüseyin Saadettin Arel’in (1969) *Türk Musikisi Kimindir?* adlı makalelerinde onu Şark, Bizans, Arap ve Acem/Fars müziklerine karşı konumlandırması sayesinde olmuştur. Aksoy (2008), yine 1930-40’lı yıllarda bu müziği tanımlamak için “Enderun musikisi” ve “divan musikisi” şeklinde öneriler yapıldığını, ancak bunların yaygın bir kullanımı olmadığını belirtiyor. Bunlar dışında, Aksoy (2008: 33-4) gerek en önemli beste formu olması, gerekse musiki geleneğinde müzik temsillerine verilen ad olması nedeniyle, kullanımını yaygın olmasa bile “fasıl müziği” teriminin tanımlayıcı ifade içerdiğini ileri sürmektedir.

“Saray müziği” de bu müziği ifade etmek için kullanılan terimlerden birisidir. Bu tanımlamanın halk kültürünün yüceltiği erken Cumhuriyet döneminde, musikinin halktan kopuk bir kültür evrenine ait olduğunu ifade etmek için kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmada da vurguladığımız üzere bu ifade klasik Osmanlı musikisi öncesinde, yani XVII. yüzyıldan önceki dönemde Acem/Fars etkisindeki Osmanlı’daki yüksek müziği tanımlamak için geçerli olabilir. Ancak XVII. yüzyıldan itibaren kabaca Tanzimat dönemine kadar olan dönemde klasikleşen özgün Osmanlı müziği için saray müziği tanımlaması yetersiz ve eksik kalıyor. Bu dönem saray merkezli bir müzikten ziyade, sarayın da içerisinde yer aldığı şehirli bir müzik kültüründen bahsetmek daha gerçekçi bir ifade olacaktır. İsimlendirme konusunda belki de en makul tutum, bu çalışmada yapmaya çalıştığımız gibi, müziği tarihselleştirirken, adını da tarihselleştirmek olabilir.

Bu çerçevede isimlendirme inceleme alanı için seçilen döneme uygun olarak yapıldığında nesnesi ile uyumlu hale gelebilecek ve toplumsal/tarihsel belirlenim ve özgüllükleri içerebilecektir. Bu nedenle çalışmamızda “Osmanlı musikisi” terimi genel

kullanım için tercih edilmiştir. Diğer yandan bu kavramsallaştırma, çok sayıda ayrık kültür alanının birbiriyle etkileşim içerisinde olabildiği - Türk, Arap, Fars, Acem gibi İslamileşmiş gelenekler bir yanda, Rum, Ermeni, Yahudi gibi gayri-müslim gelenekler diğer yanda - çok katmanlı bir kültür evrenine de işaret etmesi anlamında çalışmanın yapısına daha uygun olacaktır. Genel bir çerçeve içerisinde değerlendirildiğinde, Osmanlı musikisi kavramı bu çalışmada, Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş bir coğrafya üzerinde uzun yıllar devam eden hâkimiyetinin tarihsel ve toplumsal koşullarına bağlı olarak karakterize olmuş, imparatorluk bünyesindeki farklı kültürel formasyonların tekilliklerinin ötesine geçmiş, erken döneminde sarayın inşasında önemli bir rol üstlendiği, klasik dönemde giderek şehire ait kültürel bir unsur halini alırken aynı zamanda bir üst sınıf kimliğine de eklenmiş özgün bir müzikal yapıyı işaret edecek biçimde düşünülmelidir.

Bu kavramsal çerçeve aynı zamanda çalışmanın odağına yerleştirdiği konunun sınırlarını da belirlemektedir. Bu çalışmada musiki, Osmanlı'nın siyasal-sosyal-kültürel tarihi içerisine yerleşmiş bir yüksek müzik alanı olarak kurgulanmış, bu alanın tarihsel olarak inşası ve yeniden üretim süreçleri konu edinilmiştir. Bu yaklaşım güçlü bir siyasal merkez olarak saray örgütlenmesini ve kozmopolit bir kent hayatını, özellikle Osmanlı özelinde, yeni bir yüksek müzik kültürünün/alanının ortaya çıkmasına olanak sağlayan önemli toplumsal parametreler olarak görmektedir. Gelişmiş bir saray teşkilatının desteklediği üretim, yeniden üretim ve temsil olanakları ile İstanbul'un kompleks ve kozmopolit yaşam biçiminin maddi koşulları, ustalık, uzun zamanlı çalışma, eğitim ve yoğun bir sanatsal etkinlik gerektiren *klasikleşmiş* bir müzik yapısının istikrarını ve devamlılığını mümkün kılmıştır.

Osmanlı Devleti'nin merkezi olan şehirler, saray çevresinde örgütlenen kültürel hayat için en uygun mekânlar olmuşlar ve musikin gelişmesi için elverişli bir ortam hazırlamışlardır. İmparatorlukta, Bursa ile başlayan kentli ve saraylı olma süreci, Edirne ile devam etmiş ve İstanbul'un alınmasından sonra da burada zirve noktasına ulaşmıştır. Sultan'ın ve sarayının devletin mutlak merkezi olduğu bir yapıda başkent politik bir merkez olması yanında toplumsal hayatın diğer bütün unsurlarının da merkezi konumuna yerleşmiştir. Bu konum Osmanlı musikisi özelinde daha belirgindir. İmparatorluk'ta, erken XVII. yüzyıl ile II. Mahmud'un hükümdarlığının sonu arasındaki dönemde, İstanbul'da yoğunlaşan müzik hayatı ile kıyaslanabilecek başka bir merkez yoktur. Çalışmamız da zaman ve mekân olarak buraya odaklanmaktadır.

İmparatorluğun önceki dönemlerinden müzikal yapısı ve toplumsal karakteri açısından belirgin ayrımlar sergileyen bu dönem musikisinin, iki boyutlu bir farklılaşma sürecinin içerisinde geçerek yeni bir kimliğe kavuştuğunu söyleyebiliriz.

Bunlardan birincisi eski musikiden yeni musikiye geçiş şeklinde ifade edebileceğimiz müzikal bir yenilenme ve farklılaşma sürecine denk düşmektedir. Önceki dönemde Osmanlı saraylarında yaşatılan müzik “*Büyük Gelenek*” olarak da bahsi geçen İslamî/Ortadoğu musiki geleneğinin bir yeniden üretimi biçimindeydi ve ağırlıklı olarak İran kökenli müzisyenler tarafından temsil ediliyordu. Yeni musiki ise önceki dönem müziğinden yeni formlar, dil ve üslup özellikleriyle ayrılmış yeni bir tarzda İstanbul müzisyenlerin eliyle üretilmektedir. Yerleşmiş bir kültürel üretim olarak bu farklılaşma sürecini *Büyük Gelenekten özerkleşme* biçiminde okumayı öneriyoruz.

Diğer yandan XVII. yüzyıldan sonra Osmanlı musikisini, saraylı kimliğinden sıyrılarak şehirli bir kimliğe kavuşan yeni bir müzik kültürü olarak tanımlıyor ve Osmanlı musikisindeki bu değişimin, kültürel bir üretim alanı olarak yüksek müzik alanının iktidar alanından özerkleştiği bir süreç olarak ele alınabileceğini iddia ediyoruz. Bu çerçevede çalışmanın temel problemini, Osmanlı İmparatorluğu’nda saray müziği XVII. yüzyıldan itibaren şehirli bir yüksek müzik karakteri kazanmaya başlarken, bu farklılaşmayı etkileyen siyasal, toplumsal, kültürel faktörlerin neler olduğu sorusu üzerine inşa ediyoruz.

Osmanlı’da yüksek müzik alanının teşekkülü ve yeniden üretilmesi bağlamında imparatorluk geleneğinin belirlediği siyasal alanın bir alt yordam olarak işlediğini görüyoruz. Barış Ünlü’nün (2011) *Osmanlı: Bir Dünya İmparatorluğu’nun Soykütüğü* adlı çalışmasında geliştirdiği, imparatorlukların toplumsal ilişkilerin ve kurumların niteliğini belirleyen bir siyasal yapı olarak çalıştığını iddia eden yaklaşımı, Osmanlı’da yüksek kültür üretimi bağlamında yol gösterici oldu. Geleneksel İslamî/Ortadoğu kültür dairesinin kenarında ortaya çıkan bir İmparatorluğun kuruluş dönemlerinde Osmanlı elitinin devletlerarası itibar rekabetinde kültürel sermayeye yapmış olduğu yatırım Osmanlı sarayı ve çevresinde kültürel hayatın şekillenmesinde son derece etkili olmuştur. Sarayın kültür ve sanat alanında geliştirdiği himaye mekanizmaları, iktidar alanı ile kültürel alanları birbirine bağımlı kılmıştır.

Diğer yandan müzik özelinde kültürel hayattaki dönüşümün siyasal yapıdaki değişimlerle ilişkisel boyutunun kavranabilmesi noktasında Baki Tezcan’ın (2010) *The Second Ottoman Empire* isimli çalışması müzik alanının tarihselleştirilmesi bağlamında ön

açıcı oldu. Tezcan çalışmasında XVII. yüzyılda siyasal yapıdaki değişmelerin, klasik Osmanlı sistemini dönüştürdüğünü, patrimonyal/mutlakiyetçi siyasal yapının siyasal alanın genişlemesi ve ilmiye sınıfı başta olmak üzere farklı güç odaklarının yükselişi ile meşruti bir siyasal yapının şekillenmesinin önünü açtığını konu etmektedir. Müzik alanındaki değişimin benzer bir tarihsel dönemle çakışması siyasal yapı ile müzik alanları arasındaki ilişkinin sürekliliğini kavramak açısından ufuk açıcı oldu.

Siyasal alanın dönüşümü noktasında Osmanlı için coğrafi genişlemenin sona ermesi kritiktir. İmparatorluğun idamesinde ganimete dayalı iktisadi kaynakların kaybedilmesi nedeniyle sonrasında sahip olunan toprakların idaresinde yeni tarz bir yönetim aygıtına ihtiyaç duyulduğu, içerideki güç merkezleri ile yeni tip ilişkiler geliştirildiği gözlenmiştir. Karen Barkey (2011), *Farklılıklar İmparatorluğu* adlı çalışmasında bu kırılma noktasının yeni bağlaşıklar oluşturma bağlamında Osmanlı merkezi idaresini nasıl zorladığını inceler. İmparatorluk siyasal alanının içerisinde barındırdığı toplumsal çeşitliliği kontrol altında tutma politikasının farklı çözümleri işler kıldığını, bu esnekliği koruyabildiği sürece yapısal bütünlüğünü sürdürebildiği tezini savunur.

Esasında coğrafi genişleme ve sonrasındaki denge durumunun ortaya çıkardığı sonuçlar Osmanlı yüksek müziğinin gerek toplumsal gerekse sanatsal değişiminde doğrudan etkili olmuştur. XVII. yüzyıl öncesinde İmparatorluk yüksek kültür alanının içerisinde saray müziği olarak tanımlayabildiğimiz müzikal üretim alanı Osmanlı'nın Doğu'daki nüfuz veya fetih bölgelerinden gelen ya da getirilen müzisyenler tarafından domine ediliyordu. Ancak XVII. yüzyıldan sonra İstanbul merkezli yerleşme müzikal alanın farklılaşmasına ve yeniden üretilmesine damga vurmuştur.

Müzik ile siyasal alanın ilişkiselliği olgusu yalnızca geleneksel bir imparatorluk olan Osmanlı'ya özgü bir durum da değildir. Osmanlı'nın çöküşünden sonra kurulan Cumhuriyet Türkiye'sinde benzer ilişki biçimlerinin hayat bulduğunu görüyoruz. Yeni Cumhuriyet de kendi ideolojik yönelimleri gereğince bir müzik politikası oluşturma amacıyla olmuştur. Osmanlı musikisi bu yeni politik yönelim çerçevesinde kültürel hayatta geri plana itilmiştir.

Bruno Nettl, Signell'in (2006: 20) *Makam* adlı çalışmasına yazdığı önsözde, İmparatorluğun yıkılışından sonra ortaya çıkan elverişsiz koşullara rağmen, sanat musikisinin varlığını sürdürdüğünü belirtir. Nettl, bu müziği icra edenlerin yeni ve çoğu kez aleyhte koşullar altında bir geleneği devam ettiren büyük sanatçılar olduğunu vurgular.

Yapısal ve işlevsel yönlerden günümüz Türk musikisinin Osmanlı İmparatorluğu dönemindekinden farklı oluşunu da onun canlılığının bir kanıtı olarak değerlendirir.

Benzer şekilde Walter Feldman (1996), Osmanlı musikisi üzerine yapmış olduğu geniş hacimli çalışması *Music of the Ottoman Court*'ta, XX. yüzyılın başlarında klasik musikinin varlığını sürdürebilmesinin neredeyse tüm maddi koşullarının ortadan kalktığına dikkat çeker. Saray, musiki eğitimin verildiği kurumlar, devlet kurumları ve tekkeler Cumhuriyet Türkiye'si ile birlikte ortadan kalkmıştır. Bunun yanı sıra, önemli ölçüde, hafızada tutularak bir kuşaktan diğerine aktarılan musiki eserlerinin, İmparatorluğun son dönemlerinde uzun süren savaşlar ve buna bağlı olarak bir çeşit yıkıma uğrayan kültürel hayat nedeniyle, unutulmaya yüz tutması da söz konusudur. Ancak tüm bu olumsuzluklar karşısında Feldman, “eski” musikinin yaşatılmaya devam ettirildiğini önemle vurgulamaktadır. Osmanlı musikisi üzerine yaptığı incelemenin amacının da en başta bu canlılığın kültürel ve müzikal kökenlerini tespit etmeye çalışmak olduğunu belirtmektedir. “*Bu çalışma, Osmanlı musikinin devamı olan, 20. yüzyılda varlığı sürdürebilmiş ve belli ki 21. yüzyılda da sürdüreceği olan Türk sanat musikisinin işlerliğini sağlayan kültürel dayanağın (cultural grounding) müzikal ve kültürel kökenlerini açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.*”(18). Böylelikle denilebilir ki, geleneksel Osmanlı musikisi, dayanıklı bir kültürel öge olarak, değişen siyasal ve toplumsal şartlara bir şekilde kendisini uydurabilmiş ve bu yeni şartlar içinde yeni bir biçim alabilmiştir (Ayas, 2014).

Müzik, Türkiye'deki sosyoloji çalışmalarının temel meselelerinden birisi olan ulus inşası bağlamında en başından beri önemli bir tartışmanın odağında yer almış, özellikle Cumhuriyet dönemi boyunca bir eski/yeni, ileri/geri yahut modern/geleneksel karşıtlıkları çerçevesinde genellikle siyasal ya da ideolojik saiklerle tartışmaların içerisinde yer etmiştir. Bu durum hem halk müziği hem de klasik musiki - Osmanlı musikisi- için geçerlidir.

Bu çerçevede musikinin, Osmanlı İmparatorluğu mirası üzerinde yükselen Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasal ve toplumsal pozisyon alışları karşısında konu olduğu tartışmalar önemlidir. Cumhuriyet, siyasal bir proje olmasının yanı sıra, bir “kültür” projesidir. Bu bağlamda kültürel unsurların yeni inşa edilecek ulus kimliğiyle uyumlu olması beklenmektedir. Bu aşamada müzik tartışmalarına geçmeden önce, genel olarak milli kimliğin oluşumu ve niteliği konusunda Aydın'ın (1999) çözümlemesini hatırlamak yararlı olacaktır:

Ulusal kimlik, kökeni itibarıyla, milliyetçiliklerin tanımladığı bir kimlik biçimidir ve ulus-devlet formunun yurttaşından istediği kimlik özdeşimi ve bilincini içerir. Genellikle bu kimliğin bileşenleri, kozmopolit olmayan köylülükte/halkta saf halde bulunduğu inanan ve tarihin derinliklerinde bulunacağı varsayılan “ulusal” formlara, değişmeyen ya da çok az değişen bu kitle aracılığıyla varılabileceği düşünülen kurgusal unsurlardır. Bu yüzden, ulus-devlet formunun bir ayağı kapitalist dünya sisteminin dayattığı nesnel bir zemine basarken, diğer ayağı masalsı ve mitolojik bir tarih kurgusunda yahut saflığını korumuş halka ilişkin olduğu varsayılan ama devlet tarafından “millileştirilen” folklorik bilgide durmaktadır. Modern bir olgu ve tasavvur olan ulus, böylelikle tarihin diplerinde yeniden yaratılmakta ve bu yaratım süreci çeşitli ideolojik yazın türleri yoluyla sağlanarak, yine modern çağın bir olgusu olan kitlesel iletişim imkânlarıyla yayılmakta, yurttaş, böylelikle, yeni kimliğini, kendisi yaşamadan, kendi hayatını dışarıdan öğrenmektedir. (50)

Kültürel kimliğin yeniden tanımlanması konusunda ulus devletinin kurucuları, çağdaş normlarda yeni tarz ve biçimlerin yerleştirilmesini önemsemişlerdir. Müzik de bu çalışmalardan nasibini almış ve milli kültür oluşturma siyaseti içerisinde geleneksel musikinin yeri tartışma konusu edilmiştir. Ziya Gökalp gibi Osmanlı musikisini milli kültürün bir parçası olarak görmeyip, yeni kültüre yabancı bir unsur olarak değerlendirenlerin başlattığı tartışmayla geleneksel musiki etrafında iki cephe oluşmuştur. Bu iki karşıt kültürel tavrı Behar (2008) şu şekilde ortaya koymaktadır:

Türkiye’de, ve özellikle Cumhuriyet’in ilk elli yılında, geleneksel Osmanlı/Türk musikisine karşı belli başlı iki kültürel tavır göze çarpar. Bunlardan biri bir yandan yitirilmiş ve idealize edilmiş bir geleneğin özlemiyle nostaljik ve hâmâsî nutuklar çekmeyi gerçek musiki bilgisi ve tarih bilinciyle eşdeğer tutarken, diğer yandan da katı kültürel tutuculuğuyla geleneği her ne pahasına olursa olsun savunmaya çalışan, hatta onu dondurmaya yaşıtmaya tercih eden bir kesimin kısır, içe dönük ve kendini muhafazakâr zanneden tavrıdır. Diğer de müzik türlerine estetik değil siyasi ve ideolojik saiklerle a priori olarak olumlu ya da olumsuz değer yargıları yükleyen tepeden inmece bir yanılsamayla Osmanlı/Türk musikisini külliye çağdışı ilan eden ve uçucu bir “çağdaşlık” anlayışı adına onu, arkasına siyasal iktidarı ve resmî ideolojiyi de alarak, yok etmek ya da hiç değilse yok saymak isteyen zihniyettir. (7; ayrıca bkz. Behar, 1987:vii)

Bu bağlamda Osmanlı musiki için, Cumhuriyet’in yeni kurulmaya çalışılan kültür hayatı içerisinde bir konum tayin etme ihtiyacı doğmuştur. Meseleye iki farklı açıdan

yaklaşan Ziya Gökalp ve Rauf Yektâ'nın görüşlerini kısaca karşılaştırarak konuya biraz daha açıklık getirebiliriz.

Gökalp (1990), *Türkçülüğün Esasları* adlı çalışmasında bir ulus devlet yaratma siyasetinin akıl hocalığını yaparken, Türk müziğine de değinmiştir. Kitapta yalnızca iki sayfalık yer kaplayan müzik konusunda Gökalp'in düşünceleri oldukça berraktır. Kültür-medeniyet ayrımı içerisinde, Osmanlı musikisini gayri milli olduğu gerekçesiyle reddederken, halk müziğini Türkler'in eskiden beri sahip olduğu öz müziği olarak sahiplenmektedir. Fakat bunun yanında, modernleşme ülküsü gereği, halk müziğinin de biçimsel olarak tek düzelikten kurtarılarak, Batı müziği teknikleriyle geliştirilmesi, armonize edilerek çağdaş bir biçime sokulması gerekmektedir.

Diğer yandan Doğu musikisi içerisine yerleştirdiği Osmanlı musiki ise gayri millidir. Çeyrek sesler içerir, bunun için de “hasta”dır.

Doğu musikisine gelince; bu, tamamıyla, eski halinde kaldı. Bir taraftan çeyrek sesleri muhafaza ediyordu, diğer cihetten armoniden hala mahrum bulunuyordu. Farabi tarafından Arapçaya naklolunduktan sonra bu hasta musiki, sarayların rağbetiyle, Farsça'ya ve Osmanlıca'ya da aktarılmışlardı. Diğer taraftan Ortodoks ve Ermeni, Keldani, Süryani kiliseleriyle Yahudi sinagoğu da bu musikiyi Bizans'tan almışlardı. Osmanlı memleketinde, bütün Osmanlı unsurlarını birleştiren yegâne müessese olduğu için, buna Osmanlı milletler topluluğu musikisi adını vermek de gerçekten münasiptir. (1990: 146)

Gökalp problemi bu şekilde ortaya koyduktan sonra, Türk musikisinin kökeni tartışması kaçınılmaz olmuştur. Gökalpçi tezlerin karşısında Yektâ, halk müziği ile musiki arasında önemli bir farkın olmadığını söylemekte, musikinin halk müziğinin şehrli ve daha ince, estetik hazları açığa çıkaran türü olduğu yönünde bir açıklamayla, yeni müzik politikasının her iki türü de geliştirici nitelikte olmasını önermektedir (Behar, 2008: 271-9).

Rauf Yektâ'yı Gökalp'ten farklı kılan yalnızca halk müziği ve klasik musikiyi birleştirici tavrı değildir. Yektâ, Gökalp'in “Osmanlı milletler topluluğu musikisi” diyerek reddettiği klasik musikinin bu kozmopolit niteliğinin bilimsel bir araştırmaya konu edilerek, ortaya çıkarılmamasından, 1912 gibi erken bir tarihte, şikâyetçi olmaktadır. Kaplan'ın (2008) Rauf Yekta'dan aktardığı şu pasaj bu anlamda önem arz etmektedir:

Teessüf olunur ki matbuat sahifelerimizde şimdiye kadar etnografi müzikal şubesine ait olabilecek bir makale olsun görülmediği gibi musikişinaslarımızda da bu zeminde

icrâyı-tetebbü fikri henüz uyanmamıştır. Düşünülecek olursa, Memalik-i Osmaniye bu itibarla ne kadar vasi bir tetebbü sahasıdır. Biz Türkler, kendi musikimizin mahiyet ve hususiyatını biliyoruz farz edilse bile Arap, Arnavut, Laz, Kürt, Rum, Ermeni, Bulgar, Musevi, Kıpti gibi muhtelif unsurların milli elvâni kaabili inkâr olmayan terennümlerinde bir musiki etnografi nazarıyla tahlik ve tamik edilecek ve bipâyan musiki bahisleri vardır. Halbuki biz, bu zeminde de mutat olan atâletimizi göstermekten başka birşey yapamıyoruz. (73)

Bugünden bakıldığında milli bir kültür yaratma ekseninde, geleneksel musiki üzerinde erken Cumhuriyet döneminde yapılan tartışmaların ideolojik, politik içeriği sanatsal olanı geri plana itmiştir. Öncelik yeni bir ulus kimliği inşasında yer alacak unsurların belirlenmesidir. Söz konusu tartışmaların mahiyeti müziğin toplumsal olanla ilişkisinin önemini göstermesi bakımından olduğu kadar, tarihsel bakışın ya da tarihsel değerlendirmenin siyasi ve ideolojik konumlara göre nasıl şekillendiğini göstermesi bakımından da, Cumhuriyet dönemi musiki tartışması güzel bir örnektir.

Osmanlı seçkin zümresinin, geleneksel elitist kültür matrisinin üst-belirleniminin de etkisi altında geleneksel kültür coğrafyasının dışında kurulan siyasal merkezini bir kültürel donatı ile sağlamlaştırma stratejisi kapsamında Ortadoğu'nun yüksek müzik kültürünü benimsemesi, Cumhuriyet dönemindekine benzer biçimde, bir kültür politikası olarak okunmalıdır. Bu tercihin kuruluştan itibaren en belirgin şekilde ilk defa II. Murat döneminde ortaya çıktığı söylenebilir. Sonrasında ardıl kuşakların bu tercih doğrultusunda kültürel bir özdeşleşme geçirdiğinden söz edebiliriz; tarihsel bir uğrak, giderek kültürel bir öze dönüşür. Osmanlı musikisi üzerine erken Cumhuriyet döneminde yapılan tartışmaların birçoğunun bu özün kabul ya da reddine yönelik olduğu, bu çerçevede değerlendirilmelidir.

Bu şekilde mistifiye edilen tarihin ötesine geçildiğinde, yalnızca Cumhuriyet döneminde değil Osmanlı döneminde de siyasetin müzik üzerindeki etkisinin her daim belirgin izler taşıdığı görülecektir. Osmanlı'nın XIX. yüzyıldaki Batılılaşma siyaseti kapsamında attığı adımlar - mehterhanenin ve saraydaki meşkhanenin kapatılması, Batılı örneklerine uygun askeri bandolar kurulması, Batı müziğinin özellikle saray çevresinde tercih edilmesi ve musikinin geri plana itilmesi gibi - bu ilişkinin varlığını görünür kılmaktadır. Başta saray teşkilatı olmak üzere, Osmanlı şehir hayatının önemli bir unsuru olan geleneksel musiki, Osmanlı'nın uzun tarihi içerisinde yaşanan toplumsal ve kültürel

farklılaşmalardan etkilenmiştir. Yalnızca toplumsal ve kültürel konumunu veya önemi de değil, müziğin biçimsel özelliklerindeki değişimler de bu çerçevede ele alınabilir. Örneğin Osmanlı musikisinde şarkı formu, Batılılaşma sürecinin egemen olduğu Tanzimat sonrasında, Batı müziği etkisinde gelişmiş ve XIX. yüzyılın ortalarından itibaren iyice yaygınlaşmıştır. Buna paralel olarak klasik musiki bu dönemde yüksek kültür ögesi olmaktan çıkarak, giderek popüler bir karakter kazanmıştır.

Bu çerçevede denilebilir ki, Osmanlı musikisinin tarihsel olarak ortaya çıkışında, bir alan olarak teşekkülünde ve kendi varlığını devam ettirecek yeniden üretim sisteminin kurumlaşmasında siyasal alanla olan tarihsel bağlarının büyük etkisi olmuştur. Bu etkileşimin yapısal tarihsel analizi bu çalışmanın temel ilgi alanını oluşturmaktadır. Yüksek müziğin teşekkülü meselesi, yeni imparatorluğun simgesel sermaye edinme amacı çerçevesinde, hem emperyal güç ilişkileri bağlamında diğer devletlerle, hem de iktidar alanına dâhil olabilen toplumsal kesimlerin kendileriyle diğerleri arasına mesafe koyma stratejisi bağlamında bir beğeni hiyerarşisi oluşturma motivasyonları çerçevesinde analiz edilecektir.

Tarihselleştirmenin kültürel öz bağlamında *“etkili bir doğallığı bozma aracı, doğal olanın arkasında saklanmış toplumsalın üzerindeki perdeyi kaldırma”* (Gorski, 2015: 471) noktasında önemli olduğunu düşünüyoruz. Tarihsel araştırmayı, iktidar ilişkileri ve toplumsal bağlamın içerildiği bir soruşturma biçiminde yürütülmesini öneren yeni tarihselcilik, tarihi bir metin olarak gördüğü gibi metni de bir tarih olarak görür. Bu çerçevede kurgulanmış/kurulmuş geçmiş gerçeklik biçimlerinin/anlatıların tarihin metinselliği göz önüne alınarak eleştirel/sorgulayıcı bir bakışla değerlendirilmesi beklenir. Geçmişin özgün deneyimini ele geçirmek ve yeniden yaratmak mümkün değildir. Tarih bize metinler aracılığı ile ulaşır, ki bu metinler ait olduğu dönemin tarihsel ve toplumsal koşulları içerisinde anlam kazanır.

İmparatorluğun kuruluşundan II. Mahmud iktidarının sonuna kadar olan dönemde Osmanlı siyasal ve toplumsal yapısını konu alan literatür yanında, ağırlıklı olarak çalışmanın odağında yer alan Osmanlı müzik tarihinin kurgulandığı metinler ve bu metinler üzerine yapılmış çalışmalar üzerinde duruldu. Bu çerçevede Osmanlı’da müzik tarihi kaynaklık eden metinleri üç ana gruba ayırabiliriz. İlki Osmanlı döneminde kaleme alınan müzik ile ilgili metinler, ikincisi müzisyenlerin sarayla olan ilişkilerini ortaya koyan arşiv belgeleri, üçüncüsü ise Avrupalı gözlemcilerin tanıklıklarıdır.

İlk grupta çeşitli türde eserler yer alır. Osmanlı müzik tarihi özelinde en yaygın tür başta müzik teorisini açıklamak için yazılan risâleler ya da özgün adlarıyla edvârlardır. XV. yüzyılda yaygın olarak rastlanan bu eserler özellikle İmparatorluktaki müzik bilgisinin eski büyük gelenekle bağlarının kurulmasında önemlidir. Şirvânî, Seydî, Bedr-î Dilşad, Hızır bin Abdullah, Ahmedoğlu Şükrullah, Meragi'nin oğlu Abdülaziz'in bu türde yazdıkları ve padişahlara sundukları eserler dönemin müzik nazariyatı konusunda bilgi verir. XV. yüzyılda Osmanlı'da oldukça yaygın bir tür olarak karşımıza çıkan edvârlara erken XVI. yüzyıldan XVII. yüzyıl sonlarına kadar bir buçuk asırdan fazla bir dönemde rastlanmaz. Bu tür Dimitri Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı ilm ül Musiki âlâ Vech-ül Hurufat* adlı edvârı ile yenilenmiş bir müzik teorisi içeriğine sahip olarak yeniden karşımıza çıkar. Bu yüzyılın ilk yarısında yazılan diğer bir risâle saray müzisyenlerinden Tanburî Küçük Artin tarafından Ermeni harfleriyle Türkçe yazılan *Musikî Edvârı*'dır. Artin'nin risâlesinden birkaç yıl sonra yine bir saray müzisyeni I. Mahmud'un musahibi olan Kemanî Hızır Ağa'nın *Tefhîmü'l Makamat fi Tevlîd-in Negamât* adlı çalışmasını görüyoruz. Yüzyılın sonuna doğru Kantemiroğlu'nun edvârından bölümlerin de yer aldığı Nâyi Mustafa Kevserî'nin *Kevserî Mecmuası* adıyla bilinen risâlesi türün bir diğer örneğidir. XVIII. yüzyılın sonunda ise Abdülbâki Nasır Dede'nin *Tetkîk ü Tahkîk* adlı eseri incelediğimiz dönemin son müzik nazariyatı çalışması olarak değerlendirilebilir.

Müzikolojik çalışmaların birincil kaynağı olması beklenen notayazmalarının yokluğu nedeniyle, Osmanlı müzik tarihi açısından edvârların varlığı daha çok önem kazanmaktadır. Bununla birlikte Cem Behar (1987) edvârlardan yararlanma noktasında araştırmacılara bazı uyarılarda bulunmaktadır. Ona göre genellikle bir müzisyen olmayan musiki nazariyatçısı, müzikle soyut bir şekilde ideal bir bölümlenme oluşturmak için uğraşmıştır. Yazdıklarıyla dönemin musiki pratikleri arasında doğrudan bir bağlantı olmayabilmektedir. Dolayısıyla bu eserlerle çalışırken “gerçekle ideal arasındaki muhtemel mesafeyi” göz önünde bulundurmak gerekmektedir (10-1).

Edvâlar yanında müzik eserlerinin güftelerinin kayda geçirildiği güfte mecmuaları da önemli yazma eser türleri arasındadır. XV. yüzyıldan itibaren Osmanlı'da örneklerine rastlanan mecmualar XVII. yüzyıla kadar genellikle anonim eserler olarak gelmiştir. Önemli mecmua koleksiyonları Hâfız Post (ö. 1694) ve Ebu Bekir Ağa (ö. 1759) gibi önde gelen bestekârlar tarafından yazılmıştır. Çeşitli türlerde eserler hakkında makam bilgilerinin de not edildiği bu yazmalar yazarının tercihlerine göre şekillenmektedir.

Osmanlı müzik tarihinde XIX. yüzyıl sonlarına dek saz eserlerini içeren tek mecmua Ali Ufkî'nin *Mecmu'a-i Saz ü Söz* adlı eseridir. Asıl adı Wojciech Bobowski (1610-1675) olan Ufkî, bir köle olarak geldiği İstanbul'da saray hizmetine girmiş, tercümanlık ve müzisyenlik yapmıştır. Batı notası ile mecmuasında 195 adet saz eserine yer vermiştir. Mecmua dönemin müzik çeşitliliğini yansıtan geniş bir repertuara sahiptir.

XVII. yüzyıl müzisyenleri hakkında biyografik bilgiler için başlıca kaynak Evliyâ Çelebi'nin (1611-1682) on ciltlik *Seyahatnâmesidir*. Bir dönem saray hizmetine girip, IV. Murad'ın musahibleri arasına katılan Çelebi, saraydaki müzisyen grubunda da yer almıştır. Seyahatnâme'nin İstanbul'u anlatan ilk cildinde kendi döneminin müzisyenleri hakkında çeşitli bilgiler vermektedir. Diğer ciltlerdeyse seyahatleri sırasında duyduğu müzikler ve katıldığı meclisler hakkında yorumlara sıklıkla yer vermiştir.

Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin *Atrabu'l Âsâr* adlı eseri Osmanlı tarihinde XX. yüzyıla kadarki tek müzisyenler tezkiresi olarak bilinir. Türkçe yazılmıştır. Yazılış tarihi kesin olarak bilinmese de Lâle Devrinin ünlü Sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'ya ithaf edilmesi eserin tarihine ilişkin bir fikir vermektedir. Eserde I. Ahmet (1603-1617) devrinden III. Ahmet (1703-1730) devrine kadar olan dönemde yaşamış 97 adet bestekâr yer almaktadır. Müzisyenlerin doğum yerleri, yaşadıkları şehirler, toplumsal kökenleri ve hangi padişah zamanında ünlendikleri ile ilgili kısa bilgiler içermesi nedeniyle müzikal hayatın sosyal boyutları için de değerli bilgiler içerir. Feldman (1996), Uslu (2009) ve Behar (2010) *Atrabu'l Âsâr* üzerine ayrıntılı analizler yapmışlardır.

Müzisyenlerle ilgili bilgiler genellikle saraydaki muhasebe defterlerinden elde edilenlerdir. XVI. yüzyıldan bu yana çeşitli defterlerde kayıtları bulunan hem saraydan hem de saray dışından çeşitli şekillerde ödüllendirilen müzisyenlerinin ödemeleri ile ilgili kayıtlar Osmanlı müzik tarihi yazımının başlıca kaynakları arasındadır. Uzunçarşılı (1977) ve Kazan'ın (2010) arşiv belgeleri üzerine yaptıkları çalışmalar bu anlamda önemlidir.

Osmanlı müziği hakkında bilgi veren bir diğer kaynak grubu da Osmanlı ülkesine çeşitli vesilelerle gelmiş Avrupalı gözlemcilerin müzik üzerine yazdıkları tanıklıklarıdır. Kösemihal (1939) ve Aksoy'un (2003) bu tanıklıklar üzerine yaptığı çalışmalar Osmanlı musikisi literatüründeki başlıca kaynaklardandır.

Çalışmamızda Osmanlı musikisi konusundaki tarihsel veriler genel olarak bu kaynaklardan ve bu kaynaklar üzerine yapılmış çalışmalardan elde edilmiştir. Araştırma alanının niteliksel bir özelliğe sahip olması, ağırlıklı olarak ilgili alanlarda literatür

taramasını ve incelemesini ön plana çıkarmıştır. İktidar alanının önemli bir parametre olarak çalışmamızda konumlanması genel olarak imparatorluk, özel olarak Osmanlı'nın siyasal yapısı üzerine bir incelemeyi zorunlu kıldı. Bununla birlikte Osmanlı musikisinin İslamî/Ortadoğu yüksek müzik gelenekleri içerisinde yerleştirilmesi bu alana yönelik bir araştırmayı öncelendi. Bu ayrıca iki müzikal yapının karşılaştırmalı analizini yapabilmemize zemin hazırladı. Diğer yandan Osmanlı musikisi bağlamında değişimin ana toplumsal aktörlerinden tasavvuf çevrelerinin müzik ve iktidar ilişkileri üzerine bir araştırmaya gidildi.

Çalışmamızın müzik sanatı çerçevesinde bir yapısal tarih incelemesi şeklinde ilerleyecek olması, yukarıda yapılan açıklamalar doğrultusunda tarihsel sürecin analizini ortaya koyacak kuramsal bir çerçeveyi gerekli kılmaktadır.

Buradan hareketle, Osmanlı musikisinin ortaya çıkış sorunsalını tarihsel ve toplumsal koşulların içerisinde ve aynı zamanda tarihsel öznelerin eylemliliği ile açıklama amacı güden bu çalışma, sosyolojideki yapı-eylem ikiliğinin yarattığı açıklama biçimlerinin ötesinde, yapının ve öznenin karşılıklı bir ilişkisellik içerisinde hareket ettiği bir açıklama düzlemine oturmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede Bourdieu'nun alan yaklaşımının ve Giddens'in yapılaşma kuramının sağladığı analitik çerçeveden faydalanılmıştır.

Bourdieu'ya (2014) göre alan çözümlemesi zorunlu ve birbirine bağlı üç uğrak içermektedir. İlk olarak alanın konumu iktidar alanına göre çözümlenmelidir. Böylece, incelenecek alanın iktidar alanına dâhil olduğu ve burada tahakküm ilişkileri içerisinde bir konum işgal ettiği görülecektir. İkinci olarak, bu alanda rekabet halinde olan eyleyicilerin ya da kurumların işgal ettikleri konumlar arasındaki bağıntıların nesnel yapısı kurulmalıdır. Yani alanın kendi içyapısının analizinin yapılması gereklidir. Üçüncü olarak ise, eyleyicilerin habitusu, yani belirli bir toplumsal ve iktisadi koşul türünün içselleştirilmesi yoluyla edindikleri ve söz konusu alanın içinde tanımlanmış bir yörüngede az ya da çok gerçekleşme fırsatı bulan farklı yatkınlık sistemleri çözümlenmelidir (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 90).

Bir alanın dinamiğinin ilkesi, yapısının özel biçimde, karşı karşıya gelen farklı özgül kuvvetler arasındaki mesafede yatar. Alanda etkin olan ve bu nedenle en önemli farklılıkları ürettikleri için çözümleyen uygun bulup seçtiği kuvvetler, özgül sermayeyi tanımlayan kuvvetlerdir... Sermaye, alan üzerinde, dağılımı bizatihi alanın yapısını

oluşturan maddeleşmiş ve somutlaşmış üretim ya da yeniden üretim araçları üzerinde, dolayısıyla buradan kaynaklanan faydalar üzerinde bir iktidar sağlar (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 86).

Marx, 18 Brumaire’de yapı ile fail arasındaki ilişkinin tarihsel süreçlere etkisine yönelik şunları söyler: “*insanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ama kendi keyiflerine göre değil; kendi seçtikleri koşullar içinde değil, doğrudan karşı karşıya kaldıkları, belirlenmiş olan ve geçmişten gelen koşullar içinde yaparlar.*” (2002: 13). Giddens (1999: 24), yapı-fail ilişkiselliğini temel alacak sosyolojik bir kuramın kalkış noktasını, Marx’ın bu argümanında bulduğunu iddia etmektedir. Ancak Marx’ın buradaki vurgusu, tarihsel olayların belirleyicisi olarak daha çok geçmişe yani yapıya yöneliktir. İki arasındaki ilişki belirli bir biçimde ortaya konulmasına rağmen, yapısal boyut failin eylemliliğinin sınırlarını belirleyen, onu koşullayan bir yaklaşımla sunulmaktadır. Oysa geçmişten gelen koşulların yani toplumsal yapıların sağladığı alan, kolektif ya da bireysel eylemleri yalnızca sınırlayan ya da belirleyen bir niteliğe sahip değildir, aynı zamanda eylemlerin ortaya çıkmasına vesile olan, failin eylemselliğine kaynaklık eden, bu eylemliliği olanaklı kılan kalıp ve örüntüleridir. Bu anlamda yapısal formlar hem bir sınır hem de bir kaynaktır (Giddens, 1999: 67). Bu çerçevede Giddens (1999), yapısalci yaklaşımlara karşı yapılaşma kuramının tavrını ortaya koyarken şunları söylemektedir:

Yapısal toplumbiliminin çoğu biçimi, Durkheim’dan bu yana, toplumun yapısal özelliklerinin eylem üzerinde kısıtlayıcı etkilerde bulunacağı düşüncesinden esinlenmiştir. Bu görüşe karşıt olarak yapılaşma kuramı, yapı ile eylem (ve eylem ile güç) arasındaki temel ilişkiden dolayı, yapının her zaman hem olanak sağlayıcı hem de kısıtlayıcı olduğu önermesine dayanmaktadır (227).

Giddens’in yapılaşma kuramının temel argümanı budur. Yapı ve eylem karşılıklı bir ilişki içindedir, varolmaları için birbirlerine ihtiyaç duyarlar. Giddens (1999:58-73), yapılaşma kuramında yapı ile eylem arasında bir denge kurmak istemektedir. Kendi “yapı”sını yapısalci kuramlardaki öznenin dışarıda bırakıldığı bir yapı anlayışının uzağında konumlandırmaya çalışırken, diğer yandan hümanistik kuramların öngördüğü gibi öznenin etkinliği karşısında esnek ve şekilsiz bir toplumsal dizge olarak anlaşılması üzerine vurgu yapmaktadır. Bu çerçevede Giddens’in yapılaşma kuramı yapısalci-işlevselci teoriler ve hümanistik teorilerin eleştirel bir sentezi olarak kabul edilebilir (Esgin, 2008: 238). Giddens (1999), yapısalci-işlevselci yaklaşımları, bütüne verdikleri öncelik üzerinden eleştirmektedir. “*Hem yapısalcılık hem işlevselcilik toplumsal bütününün, tekil parçalarına*

baskın olduğu üzerinde çok dururlar.” (41). Diğer yandan yazar hümanistik perspektifleri, insan davranışını eylem ve anlam temelinde açıkladıkları ve toplumsal yapının etkisini hesaba katmadıkları için de eleştirmektedir. Bu anlamda fail, içinde bulunduğu koşulların belirleyiciliği ya da kısıtlılığı içerisinde hareket etmek durumundadır. Sınırları değiştirmesi ya da genişletmesi anlamında eylemsel tercihleri ve niyetleri sahip olduğu güç donanımına bağlıdır.

Yapının ya da yapılaşmanın tarihselliği, yapının durağan ve sabit karakterini bozmakta ve onu tarihsel süreç içerisinde içsel devinimlere ya da dışsal müdahalelere açık bir konuma yerleştirmektedir.

Braudel'in yapı-fail denkleminde bakışı Giddens ile paralellik taşır. Braudel'in (1992) bir tartışmada *“tarihi insanlar yapar”* savına karşı verdiği yanıt, *“Hayır, tarih de insanları yapar ve onların kaderlerini biçimlendirir”*(31) şeklindedir. Yine bu düşüncesini destekler biçimde, *“Her ‘güncellik’ farklı kökenlere ve ritmlere sahip olan hareketleri biraraya getirir: bugünün zamanı aynı zamanda dünün, onun öncesinin, eskinin tarihini taşımaktadır”* (65) demektedir. Bu bakış açısı, bir çalışmada odaklanılan tarihsel anın bilgisinin o zamana ait belgesel nitelikte verilerin kısıtlı ya da sorunlu olduğu durumlarda, daha geniş boyutlu bir çalışma ve inceleme alanının oluşturulmasını destekler niteliktedir.

Braudel'in zamansal kategorisi aslında zorunlu bir bölümelemedir. Çünkü Braudel'e (1992) göre toplumsal zaman farklı hızlara sahip çok sayıda zamansal birime ayrılabilir. *“Anlaşılması gereken nokta; tek ve basit bir akışı olan bir toplumsal zaman yoktur; binlerce hızı, binlerce yavaşlığı olan toplumsal bir zaman vardır...”* (34). Ancak tarihsel bir açıklama bu çokluk içerisinde temel niteliksel ayrımlara göre bir gruplamaya gitmelidir. Braudel'e göre her tarihsel çalışma geçmiş zamanı bölümlere ayırır, onun kronolojik gerçekleri arasından, az veya çok bilinçli tercih ve önceliklere göre seçim yapar (54).

Braudel, zamansal kategorizasyonu temel olarak birbirlerine en zıt olan iki birim arasında, an yani olayların zamanı ile uzun zaman yani yapısal zaman arasında yapmaktadır. Braudel (1992) şöyle demektedir;

... bize göre toplumsal gerçeğin merkezinde, an ile yavaş akan zaman arasındaki canlı, samimi ve sonsuza kadar tekrarlanan bu zıtlıktan daha önemli hiçbir şey yoktur. İster geçmiş, ister güncellik söz konusu olsun, insan bilimlerinin ortak metodolojisi açısından bu toplumsal zamanın çoğulluğu karşısında oluşacak bir bilinç vazgeçilmez niteliktedir. (53)

Braudel'e (1992) göre, olaysal zaman ya da kısa zaman, *"bireylerin, gündelik hayatın, yanılısamalarımızın, hızlı bilinçlenmelerimizin zamanı olan bu süre aynı zamanda kronikçinin ve gazetecinin de zamanıdır... Toplumsal bilim olayın karşısında adeta dehşete düşmektedir. Bu nedensiz değildir: kısa zaman sürelerin en kaprislisi, en aldatıcısıdır."* (56). Bu nedenle Braudel tarihsel gerçekliğin ortaya konması noktasında açıkça uzun zamana güvenmektedir. Uzun zaman oldukça yavaş akan bir zamandır, aynı kalan ve değişimin neredeyse hiç yokmuş gibi algılandığı bir zamandır. Çünkü yapıya ait olan, zaman tarafından fazla aşındırılmaz ve bünyesinde çok uzun bir süre aynı gerçekliği barındırır: *"...insan ile insani deneyler onları asla aşmamaktadır."*(60).

Çalışmamız açısından uzun sürenin yani yapısal zamanın yukarıda ifade ettiğimiz geleneksel Osmanlı musikisine kaynaklık eden yapıların zamanına tekabül ettiği ortadadır. Diğer yandan olaysal zaman, faillerin zamanı olarak işlerlik kazanmaktadır. Bu noktada esin kaynağımız Braudel'in zamansal bölümlenmesi ve toplumsal hayatın çoklu zamansal işleyişi yaklaşımı olmaktadır. Ancak çalışmamızda bu sürelerin tarihsel analizde kullanım biçimi Braudel'inkinden farklı olacaktır. Braudel (2017) çalışmalarında uzun zamanı özellikle ayrıntılandırarak ve ince detaylar üzerinden mikro ölçekleri analiz etmek için kullanırken, biz tam tersine uzun zamanı yapısal temel karakterleri genelleyen daha makro ölçekte bir analiz için kullanıyoruz.

Zamansal boyut bu şekilde ele alındıktan sonra, yapılaşma kuramında zaman ile aynı derecede önemli olan uzam (mekân) yaklaşımına değinmek gerekmektedir. Giddens'a (1992) göre efektif ya da yapısal bütün toplumsal zamanlar/süreler mekâna bağımlıdır. Bu mekânsal boyut, çalışmamızda ele alacağımız farklı uzam biçimleri için, örneğin geleneksel musikinın ait olduğu kültür coğrafyası, imparatorluk coğrafyası, bir merkez olarak İstanbul ve onun merkezi olarak saray belirli analitik yaklaşımları geliştirecek zemini hazırlamaktadır.

Uzamsal boyutun önemli unsurlarından birisi bölgeselleşme kavramıdır. Bölgeselleşme, yapılaşma kuramı içerisinde yalnızca uzamın lokalleşmesi olarak değil, rutinleşmiş toplumsal pratiklerle ilişkisi içinde zaman-uzamın bölgeselleştirilmesini içermektedir. Giddens'ın (1992: 172-187) kuramı çerçevesinde, gündelik yaşam kalıplarından, insan bedeninin parsellenmesine kadar, insanın yaşam pratiklerindeki uzamsal farklılaşmaların tümüne uygulanabilen bölgeselleşme kavramı, çalışmamızda

imparatorluk kavramının ve imparatorluğun dayandığı bölgesel çeşitliliğin açıklanmasında kavramsal bir destek olarak yer alacaktır.

Diğer yandan bölgeselleşme kavramı, yapılaşma kuramının başka bir önemli kavramı toplumsal bütünleşme kavramı için de bir geçiş hazırlamaktadır. Toplumsal bütünün ne olduğu oldukça sorunludur. Kapsamı ve ölçeği ile bütünün niteliksel homojenliğinin belirlenmesi problemlidir. Bu nedenle Giddens (1999:200) toplumsal bütünleşme kavramını, toplumsal bir aradalığın belirli yapısal ve eylemsel süreçlerin, ilişkilerin ya da güçlerin marifetiyle bölgeselleşmiş, lokalleşmiş heterojen birimlerin bir arada tutulması anlamında bütünleşmesini ifade etmek için kullanılır. Toplumsal bütünleşme kavramı, bölgeselleşmiş birimlere ait eyleyicilerin aynı toplumsal zaman-uzamda yan yana gelerek oluşturdukları etkileşim ağı ile gerçekleşen süreci ifade eder. Bu sentetik süreci toplumsal anlamda bir analiz birimi olarak konumlandığımızda, Osmanlı başkentinde bir araya getirilen değişik kültür bölgelerine ait müzisyenlerin etkinliklerinin oluşturduğu etkileşim süreci içerisinde biri diğerine tamamen dönüştürülemeyecek bir bütünleşmenin ortaya çıkması beklenilecek bir sonuç olacaktır. Bu bütünleşmenin derecesi zaman-uzamın sürekliliği ve dayandığı tarihi ve toplumsal koşulların süreci desteklemesi anlamında sağlamlığı ya da başka bir ifadeyle gücüyle alakalıdır.

Çalışmanın ikinci bölümünde müziğin toplumsal ve tarihsel boyutları üzerine genel bir kavramsal çerçeve oluşturma amacıyla olduk. Müzik ile ilgili çeşitli yaklaşımları ele alarak asıl olarak sosyolojik boyutlarına yönelik bir yaklaşım geliştirmeye çalıştık. Tezin konusuna uygun bir müzik sosyolojisi tanımlaması yapabilmek esas amaçlarımızdan birisi oldu. Yine çalışmamızın tarihsel sosyolojik yönünü göz önüne alarak tarihsel incelemenin ne şekilde yapılabileceğine dönük bir yaklaşım geliştirmeye çalıştık. Bunu yaparken Osmanlı musikisinin belirli yapısal süreçlerin, toplum içi ve toplumlararası ilişkilerin içerisinde şekillenmiş özgül bir toplumsal bağlamın ürünü olduğu düşüncesi bize yol gösterdi. Skocpol'un analitik tarihsel sosyoloji yaklaşımı ve Dean'in eleştirel ve efektif tarih yaklaşımını ele alarak, tarihsel incelememizin kavramsal çerçevesini tanıtmaya çalıştık.

Çalışmamızda üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümün ortak bir özelliği var. Her biri Osmanlı'da yüksek müzik alanının ortaya çıkmasını ve değişimini anlamamıza yardımcı olacak Osmanlı'dan önce var olan uzun zamanlı tarihsel yapılara yönelik bir tartışma içeriyor.

Bunlardan ilki, yani üçüncü bölüm, "imparatorluk" olgusunu öncelikle kavramsal bir çerçevede ele alıyor ve siyasal alanın kurumsallaşmış niteliklerini ortaya koymayı amaçlıyor. Bu genel işleyiş mekanizmaları yanında Osmanlı'nın kendini bir devlet olarak kurarken izlediği politik davranış modelini sembolik iktidar bağlamında açıklamaya çalışıyor. *Emperyal mimesis* kavramı bu tarihsel sürecin işleyişini tanımlamada işlev kazanıyor. Osmanlı'yı Ortadoğu uygarlık platformunda ve bu platform üzerinde yükselen imparatorluk silsilesinin bir unsuru ve hatta son halkası olarak konumlandırıyor. Bu bölümde, belirli parametreler dâhilinde bu coğrafyada yükselen imparatorlukları, tarihsel gelişme silsileleri içerisinde biri diğerini önceleyen, biri diğerinin varisi olan ve bu perspektiften ortak bir geleneğin taşıyıcısı konumundaki yapılaşmış bir örüntüye sahip birimler olarak ele alıyoruz. Bu bağlamda, İmparatorluk yapısı içinde yüksek kültürün üretilme ve sürdürülme biçimlerini inceleyerek, imparatorluk geleneği ile müzikal üretim arasındaki ilişkileri elitizm ve himaye (patronaj) mekanizmaları çerçevesinde açıklıyoruz.

Osmanlı, yüksek müzik alanının oluşumunda kendisiyle çağdaş İslamî/Ortadoğu saraylarındaki yüksek kültür ortamını örnek almıştır. Dördüncü bölüm İslami düşünce ve değer sistemi içerisinde şekillenen bu coğrafyadaki kültürel üretimin toplumsal dayanaklarını müzik bağlamında ele alıyor. Günümüze kadar gelen İslam düşüncesinde müziğin yeri ve meşruiyeti meselesini erken dönem açıklamalarını izleyerek, tartışıyor. Müziğin kuramsal açıdan ele alınış biçimlerini inceliyor. Müzisyenlerin İslamın erken dönemlerinde ve XV. yüzyıl dolaylarındaki konumlarını mevcut kaynaklar ışığında ele alıyor. Bu bölümde esas olarak *Büyük Gelenek* olarak tarif edilen İslamî/Ortadoğu müzik geleneğinin temel nitelikleri ortaya konularak, Osmanlı musikisi için karşılaştırmalı bir analiz çerçevesi oluşturma amacı güdüyor.

XVII. yüzyıldan sonra tasavvuf örgütlenmelerinin bir yüksek kültür ürünü olan Osmanlı musikisinin üretildiği estetik düzleme aşağıdan bir sosyal katılımın önünü açması ve estetik kategorilerin farklılaşmasında/yenilenmesinde önemli bir dinamiğin açığa çıkmasında rol oynadıkları gözlemlenmektedir. Be nedenle beşinci bölümde özel olarak Mevlevilik, genel olarak tasavvuf çevreleri etrafında bir tartışma yürütüldü. Tarikatların

saray dışı toplumsal/kurumsal bir yapı olarak, yüksek kültürel hayatın toplumsal bir payandası olma becerisinin açıklanabilmesi, onun düşünsel, inançsal ve toplumsal yönelimleriyle nasıl bir geleneğin mirasçısı olduğunu ortaya koymakla mümkün olabileceği düşünesinden hareketle tasavvuf çevrelerinin tarihsel gelişimi kısaca özetlendi. Sonrasında İslam kültüründe gerilimli bir saha olan müzik alanının tasavvuf düşüncesi içerisindeki meşruiyet dayanakları araştırıldı. Bunun yanı sıra İmparatorluk'ta tasavvuf çevreleri ile iktidar seçkinlerinin birbirlerine eklemleme dinamikleri üzerine bir tartışma yürütüldü. Bu bölümde Mevlevilik özelinde tarikatların yüksek müzik alanının içerisinde kendine yer bulabilmesinin ve hatta bu müzik kültürünün en önemli aktörlerinden biri haline gelebilmesinin tarihi ve toplumsal koşullarına yönelik bir çerçeve oluşturulmak hedeflendi.

Osmanlı'nın XVII. yüzyıla kadar saray çevresinde gelişen müzikal süreçler altıncı bölümün konusu oldu. İmparatorluğa dönüşmeden önceki Osmanlı toplumsal yapısı içerisinde kültürel farklılaşma süreçleri ortaya konuldu. Devletler arası bir düzeyde sembolik iktidarın tesis edilme politikası ile yüksek kültür ve bu bağlamda yüksek müzik üretimi arasında ilişki analiz edildi. Bu çerçevede XV. Yüzyılda Osmanlı'da müzik teorisi çalışmalarının önemine değinildi. Osmanlı saraylarında müzikal üretimi yapan müzisyenlerin toplumsal konumlarına ilişkin temel özellikler belirlenme çalışıldı. XVI. yüzyılda *Büyük gelenek* içerisinde önde gelen müzik üretim merkezlerinden birisi haline gelen Osmanlı sarayı ve dönemin siyasal yapısı olarak patrimonyal imparatorluk saltanat ideoloji çerçevesinde ele alındı. Bölümün sonunda bu dönemin Ortadoğu kültür dairesindeki başka bir önemli merkezi olan Herat sarayının Osmanlı kültür hayatı üzerindeki etkisi değerlendirildi.

Yedinci bölüm çalışmanın odağında yer alan XVII. yüzyıl ile II. Mahmud'un hükümdarlığının sonu arasındaki dönemde değişim geçiren yüksek müzik alanının incelemesine ayrıldı. Bu dönemi özel kılan siyasal alanda patrimonyal yapının farklılaşması/gerilemesi, klasik Osmanlı toplumsal yapısında önemli değişimlerin yaşanması ve bu gelişmelere paralel bir süreç olarak yüksek müzik alanının dönüşümüdür. Siyasal alanın genişlemesi ile yüksek kültür alanına dâhil olan toplumsal kesimlerin çeşitlenmesi ve İstanbul'un nüfus ve yerleşim olarak büyümesi kültürel hayatın maddi temellerinin farklılaşmasını hazırlayan etkenler olarak tartışıldı. Yüksek müzik alanının sanatsal yapı ve içerik olarak önceki dönemlerdekine göre geçirdiği değişimler ele alındı.

Müzisyenler, patronlar ve mekanlar üzerinden yeni müzik alanının toplumsal boyutlarındaki çarpıcı değişimler ortaya konuldu.

Tezin XVII. yüzyıl ile başlayan dönemde siyasal alanla ilişkili olarak Osmanlı yüksek müzik alanının iki boyutlu bir *özerkleşme* süreci geçirdiğine yönelik iddiası, çalışma boyunca ortaya konulan veriler çerçevesinde sonuç bölümünde tartışıldı.

Son olarak çalışmanın daha kolay takip edilebilmesi için, bu bölümün satır aralarında yer alan araştırmanın konusu, amacı, problemi ve alt problemleri, temel sayıtları ve metodolojisi ile ilgili kısa bir derleme yapmak yerinde olacaktır.

Araştırmanın Konusu:

Osmanlı'da Yüksek Müzik Alanının Teşekkülü Ve Yeniden Üretimi başlıklı çalışmamız, Osmanlı İmparatorluğu'nda “yüksek müzik alanı” olarak nitelendirmiş olduğumuz önemli bir yapı bileşeninin, tarihsel süreç içindeki sosyolojik inşasını (örüntüleşmesini), yeniden üretimini ve değişim dinamiklerini konu edinmektedir.

Araştırmanın Amacı:

Araştırmanın temel amacını Osmanlı'da yüksek müzik alanının kuruluşundan 1839 yılına kadar olan tarihsel süreç içindeki inşa, yeniden üretim ve değişim mekanizmalarının, tarihsel sosyolojik ampirik veriler ve bu verilere ilişkin geliştirilmiş modeller çerçevesinde yeniden yorumlanarak, bağlamsallaştırılması (tikelden gelim-abdüksiyon) ve söz konusu süreçleri üreten yapı ve mekanizmlara ilişkin bir model oluşturulması çabası (geri çıkarım-retrodüksiyon) oluşturmaktadır.

Bu anlamda araştırmanın ele aldığı tarihsel dönem içerisinde yüksek müzik alanının, üretim, yeniden üretim ve değişim süreçleri üzerinde etkili olan yapı ve mekanizmaların, ampirik veriler ve söz konusu verilere ilişkin daha önce geliştirilmiş modeller çerçevesinde, eleştirel realist ilişkisel sosyolojik bir perspektifte “ideal tıpsel” olarak modellenmesi amaçlanmaktadır.

Söz konusu modelin Osmanlı musikisi araştırmalarına sosyolojik açıdan katkı yapması beklenmektedir.

Araştırmanın Problemi:

Osmanlı'da Yüksek Müzik Alanının Teşekkülü Ve Yeniden Üretimi başlıklı çalışmamızın temel problemini (problematiğini) Osmanlı İmparatorluğu'nda "yüksek müzik" alanının teşekkül etmesinde, sürdürülmesinde ve dönemsel açıdan diğer alanlarla olan hiyerarşik ilişkiler çerçevesindeki dönüşümlerinde etkili olan üretici yapı ve mekanizmaların tarihsel sosyolojik ampirik veriler ve söz konusu verilere ilişkin modellerin eleştirel bir perspektifte yeniden bağlamsallaştırılarak modellenmesi oluşturmaktadır.

Söz konusu problematik, tarihsel bakımdan önemli bir bağlamla ilişkili olarak şu problem cümlesi ile ifade edilebilir: Osmanlı İmparatorluğu'nda saray müziği XVII. yüzyıldan itibaren şehirli bir yüksek müzik karakteri kazanmaya başlarken, bu farklılaşmayı etkileyen siyasal, toplumsal, kültürel faktörler (üretici yapı ve mekanizmalar) neler olmuştur?

Araştırmanın Alt Problemleri:

- Osmanlı'da siyasal, sosyal, kültürel ve etnik bakımdan birbirinden çok farklı bölgeleri bir arada tutan imparatorluk yapısının merkez inşa etme bağlamında sağladığı olanaklar
- İslamî/Ortadoğu saray müziği geleneklerinin Osmanlı müzik hayatının oluşumuna etkileri ve İmparatorlukta halk müziğinden ayrı bir saray müziğinin ortaya çıkmasının koşulları
- İstanbul'un XVII. yüzyıldan sonra giderek kozmopolit bir mekâna dönüşmesiyle, yüksek müziğin toplumsallaşması arasındaki ilişki
- Mevleviler başta olmak üzere çeşitli tarikatların İstanbul'daki müzik hayatına katılımlarının müziğin sosyal tabanının genişlemesi üzerindeki etkileri

Araştırmanın Önemi:

- Daha çok tarih, müzik tarihi, müzikoloji, etnomüzikoloji gibi alanların araştırma konusu olmuş Osmanlı'da müzik olgusunu sosyolojik açıdan ele alarak yeni yaklaşımlar geliştirebilmek
- Müzik sosyoloji alanının gelişmesine katkıda bulunmak

Araştırmanın Sayıltıları:

- Müzik, üretildiği toplumsal koşullarla ilişki içerisindedir, oluşum, gelişim ve farklılaşma dinamikleri ancak bu ilişkisellik içerisinden açıklanabilir.
- Osmanlı'da saray müziğinin şehirli bir yüksek müziğe evrilmesi, müzik toplum etkileşiminin bir yansımasıdır.

Araştırmanın Yöntemi:

Osmanlı'da Yüksek Müzik Alanının Teşekkülü Ve Yeniden Üretimi başlıklı tarihsel ampirik verilerin bu verilere ilişkin daha önce geliştirilmiş yorumlamaya dayalı kavramsal çerçevelerin ve modellerin yeniden betimlenerek, yeniden bağlamsallaştırılmasını (tikelden gelim- abdüksiyon) ve söz konusu süreçlerin hangi yapı ve mekanizmaların bir ürünü olduğuna ilişkin model geliştirilmesini (retrodüksiyon) içeriyor olması bakımından, eleştirel realist ilişkisel bir metodolojiyi benimsemektedir.

Sosyal bilimlerin nesnelere ortak özelliği hem tekil olaylar olarak hem de genel yapıların tezahürleri -veya parçaları- olarak betimlenebilmeleridir. Danermark (ve diğerleri 2018: 146-147)'e göre İki betimleme arasındaki temel fark, “gözlemlenebilir olaylar” (tekil tarihsellik içerenler) ve “doğrudan gözlemlenemeyen yapılar” (kavramlar ve teoriler) arasındaki farktır.

Literatürde, eleştirel realist sosyal bilim felsefesinin ontolojik, epistemolojik ve metodolojik sayıltılarının, tarihsel sosyolojik yaklaşımlara yönelik metodolojik eleştirilerin vurguladığı bir takım problematlere yanıt oluşturduğuna dikkat çeken bir çok çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalar salt tarihsel ampirik verinin değil, söz konusu verilere ilişkin “üretici yapı ve mekanizmalar”ı da dikkate alarak yeni modeller oluşturma yoluna gitmiştir.

Bu noktada Bhaskarcı eleştirel realist perspektifin önemine dikkat çeken Steinmetz (1998) tarih araştırmacılarının çoğunun kendi tanımları ne olursa olsun, kuramsal realistlerden, pozitivistlerden veya neo-Kantçı idealistlerden ziyade eleştirel realistler olduklarını belirtir. Steinmetz'in özellikle tarih alanına ilişkin olarak bu duruşun genel olarak sosyal bilimler için en savunulabilir duruş olduğu iddiası önem taşımaktadır.¹

Tarihsel ampirik veriler ve söz konusu verilere ilişkin yaklaşımlar bu çalışma kapsamında döküman, söylem ve içerik analizinin çeşitli açılımlarından yararlanılması suretiyle analiz edilmiş, yeniden betimlenmiş ve bağlamsallaştırılmıştır.

Bu anlamda metodolojik açıdan bu çalışma, klasik yorumsamacı geleneğin aksine, ampirik tarihsel verinin yorumlanmasının ötesine geçen, Foucaultcu “gücü önceleyen anlam” ve “anlamı önceleyen güç yapılarını” dikkate alan, Gadamerci “gelenek” ve “gelenekten farklılaşma” dinamikleri çerçevesinde, Osmanlı'daki “yüksek müzik alanı”nın, söz konusu betimleme, değerlendirme ve yeniden bağlamsallaştırma süreçleri temelinde, diğer üretici yapı ve mekanizma unsurları ile bağlamsal “üst belirleme” dinamiklerini göz ardı etmeyen bir modelleme girişimi olarak planlanmıştır.

¹ Bhaskarcı eleştirel realizm perspektifi ile ilişkisel sosyolojinin geniş bir çerçevede ayrıntılı bir analizi için bkz. (Uluocak, 2016).

İKİNCİ BÖLÜM

MÜZİĞİN TOPLUMSAL BOYUTLARININ TARİHSEL ANALİZİ İÇİN BİR ÇERÇEVE

2.1. Toplumsal Bir Olgu Olarak Müzik

“Müzik nedir?”. Bu soru üzerine yapılan tartışmalar belki de insanlık tarihi kadar eskidir. Ancak öyle görünüyor ki, üzerinde uzlaşıya varılmış bir veya birkaç tanımlama kategorisi bile oluşturulamamıştır (Nettl, 2005). Bu nedenle müzik üzerine çalışanlar genellikle kendi alanlarından hareketle bir yaklaşım geliştirmeye yönelmişler, çalışma alanlarının pratik gereksinmelerine uygun bir perspektifi tercih etmişlerdir. Müzik literatürüne şöyle bir göz gezdirildiğinde, müziğin yalnızca bir sanat dalından ibaret olmadığı görülür. Fizikten, iletişim bilimlerine, insan bilimlerinden tıp bilimlerine dek pek çok farklı disiplinden insanlar müzik üzerine çalışmaktadır. Bu çeşitlilik doğal olarak, her disiplinin kendi yaklaşım biçimini araştırma konusu üzerine yansıtmasını da kaçınılmaz kılmaktadır.

Müziği, sosyoloji içerisinden tartışmak ile başka bir disiplin içinden tartışmak farklı yaklaşımları zorunlu kılmaktadır. Örneğin temel olarak müzik, fiziksel unsurların ve gereksinimlerin varlığıyla vücut bulmaktadır. Çok tekrarlanan bir ifadeyle belirtmek gerekirse: Müziğin ilk maddesi “ses”tir (Erol, 2009:5). Ses fiziksel bir kategoridir ve bir çeşit dalga/enerji modelidir. Yapısal ve fiziksel özellikleri, fizik kanunları ve matematik hesaplamalar ile aydınlatılabilir. Bununla birlikte müziğin somut bir ortamı olmalıdır. Ses titreşiminin açığa çıkması için titreşim kaynağı bir materyal ve bu materyale kuvvet uygulayan bir fail gerekir.

Müziğin doğal nedenlerin ötesinde insan faktörü tarafından üretilmeye başlanması ile birlikte fiziksel ortamdaki ziyade, toplumsal koşullar ve bireysel yaklaşımlarla şekillenen bir bağlam ön plana çıkmaktadır. Bu çerçevede müzikal bağlamı, insan etkinliğinin bir momenti olarak düşünmek faydalı olacaktır. Söz konusu bağlam ise, “müzik” yapmak amacıyla üretilmiş alet ya da araçların tümü ile birlikte, insanın bu nesnelere ilişkisinden, müzikal ürünlerin niteliğinden ve müziği üretenlerin kendi içlerinde birbirleriyle ve kendi dışlarındaki toplumla olan ilişkilerinden oluşmaktadır. Ve ancak bu bağlamlar üzerinden müziğe toplumsal bir olgu olarak yaklaşmak mümkün olacaktır.

Müzik ve toplum arasındaki ilişkinin kapasitesine ve niteliğine dair antik dönem tartışmalarına bakıldığında, müzik kendine içkin bir varlık olarak düşünölmüş ve müziğin insanlar üzerindeki etkileri tespit edilmeye çalışılmıştır. Antik çağ filozoflarının ya da Konfüçyüs'ün müziğe yaklaşımı bu şekildedir. Örneğin XIX. yüzyıl ile birlikte, özellikle toplum bilimlerinde yaşanan gelişmelerden sonra, müziğin bir kültürel bağlam içerisine oturtularak, onu toplum içi süreçler içerisinde bir araştırma nesnesi olarak değerlendiren yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Denora (2003a) ise bu iki yaklaşımın belki de bir sentezi olarak okunabilecek üçüncü bir yaklaşımın gerekli olduğunu, müziğin yalnızca toplumsal süreçler içerisinde belirlenen bir olgu, bir nesne değil, bunun yanında bu süreçlere etkin bir şekilde katılan bir fail olarak da ele alınması gerektiğini ileri sürer.

Müziğin kendine içkin bir varlık sahası olarak düşünöldüğü durumda, konu daha çok müziğin kendisi/yapısı ile ilgilidir. Müziğin, kendisine has ezoterik bir yapısının ve işleyişinin olduğu, bu özgün yapının dışarıdan getirilecek teknik ve araçlarla deşifre edilmeye karşı koyduğu da iddia edilmektedir. Buna göre müzik, matematik gibi soyut bir yapıdır ve onu kendi sembolik yapısının dışında ifade etmek zordur. Aksoy (2007) şöyle demektedir:

Musiki, sanattaki en yüksek soyutlama düzeyidir. Bugüne kadar musiki sanatını hayatla, dış dünyayla, tarihle, toplumsal şartlarla açıklamaya çalışan sanat kuramcıları ve estetikçiler musikinin epistemolojisi konusunda çok kere mekanik açıklamalar getirmişler, sonuçta musiki sanatındaki soyutlamayı, daha doğrusu soyut söylemi dış dünyadaki iktisadi, toplumsal vb. değişimlere indirgemekten kurtulamamışlardır.

... musiki maddi hayatın bir soyutlaması sayılsa bile, her şeyden önce kendi araçlarıyla, kendi söylemiyle açıklanmaya en uygun sanattır. Aslında musikiyi tıpkı matematik ile felsefe gibi nesnesiz bir faaliyet alanı; besteciler arasındaki, musiki adamları arasındaki bir söylem biçimi gibi görmek daha doğru olur. (10-11)

Aksoy'un ilk önermesi, "yani müziği sanatsal yaratının en yüksek soyutlama düzeyi olarak düşünmek" tartışma konumuz olmamakla birlikte meselenin zorluk derecesini ortaya koyması açısından önemlidir. Ancak bu yüksek soyutlama düzeyinin toplumsal bir açıklamayı geçersiz kılması durumu, konuya dair "dışarıdan" bir çalışma yapmayı sınırlandırır niteliktedir. Bu nedenle Aksoy'un iddiaları, müzik konusunu diğer açıklama biçimlerinden bağımsız kılmakta ve müziği alanın dışından araştırmacılara kapatmaktadır. Aksoy, müziğe yönelik sosyal bir çerçeve çizilmesine, en azından bunun denenmesine bile ihtiyatla yaklaşmaktadır.

Müziği kendi içine kapalı bir yapı olarak düşünen bu tür yaklaşımların temelindeki varsayım şu şekildedir: Müzik maddi hayatı soyutlama becerisine sahipken, maddi hayatın teknik ve düşünsel becerisi müziği somutlaştırma noktasında yetersizdir. Bu başlı başına temel bir müzik teorisi problemidir. Notaların, seslerin organize bir biçimde yan yana gelmesinin ya da müzik aletlerinin uyumlu birlikteliklerinin ötesinde, müziğin soyut/metafizik/duygusal bir varlık düzeyi bulunmaktadır. Bu durum, müzikal dünya ile ilgili sosyal bilimsel çalışmaların zorluk derecesini artırmaktadır. Ancak sorunun müziğin içsel mantığı ile ya da *özerk karakteri* ile açıklanması da yine indirgemeci bir tarzı ortaya çıkarabilmektedir. Somut olan(lar)ın soyutlanması sürecinin geri dönüşlülüğü, bu düzeyin ifadelendirilmesi, açıklanması mevcut araçlarla mümkün müdür? Bu sorular, müzik alanında yapılan tartışmaların spekülâtif konuları olmakla birlikte, en azından bilimlerin geldiği noktada “bilimsel” bir çalışma ile kesin yanıtlara ulaşmak mümkün değilmiş gibi görünmektedir. Bu noktada Zerzan (2009), müziğin “kapalı” halinin ortaya çıkardığı zorluğu şu şekilde ifade etmiştir:

Sözlere indirgenemeyen, ancak anlık olarak anlaşılabilen ve tercüme edilemeyen müzik, kendisine tam olarak ulaşmamıza kapalı olmaya devam ediyor. Lévi-Strauss, *The Row and the Cooked* (Çiğ ve Pişmiş) adlı çalışmasında müziği “insanlık biliminin başlıca gizemi, pek çok farklı bilgi dalının gelip çarptığı ve o bilgi dallarının gelişiminde kilit öneme sahip olan bir gizem” olarak tecrit edecek kadar ileri gidiyordu. (147)

Diğer yandan Bourdieu (2015), müziğin diğer sanat dalları karşısındaki bu özel konumuna dikkat çekerken, ileri bir kültürel sermaye talep etmesi nedeniyle beğeni olgusunun sınıfsal karakterini de daha çarpıcı bir şekilde ortaya koyabileceğini iddia eder:

Eğer müzik beğenileri, mensup olunan ‘sınıfı’ tescil ediyor ve başka hiçbir beğeni bu kadar kesin bir biçimde sınıflandırıcı olamıyorsa, bu, müziğe karşılık gelen yatkinliklerin edinilme koşullarının nadiren oluşmasından dolayıdır ve konserleri izleme ya da ‘soylu’ bir müzik aleti çalma pratiğinden (diğer tüm koşullar eşitlendiğinde tiyatroya müzeye hatta galerilere gitmeye oranla daha az yaygın olan) daha sınıflayıcı bir pratiğin olmamasından kaynaklanır. Ama bu durum, aynı zamanda ‘müzik kültürünün’ dışı vurumunun diğerlerinden farklı olmasından da kaynaklanır: Toplumsal tanımıyla ‘müzik kültürü’, bu konudaki bilgilerin ve deneyimlerin, belagat ile süslenmiş basit bir toplamından ibaret değildir. Müzik, ruha hitap eden sanatların en manevi olanıdır ve müzik aşkı ‘maneviyatın’ teminatıdır... ‘Müzik ruhu’ ve ‘ruhun müziği’ üstüne sayısız çeşitlemelerin de gösterdiği gibi müzik, bir yanı sıra en ‘derin’ ‘içsellik’ (iç müzik) bağlıdır ... Müzik tabiatıyla en ‘saf’ sanattır. (35)

Bu noktada Adorno, müziksel özne tasarımı ile müzik-toplum ilişkisi arasındaki hassas bağın varlığını ortaya koyan önemli bir katkıda bulunmaktadır. *“Adorno’ya göre, “gerçek müziksel özne” “bireysel bir özne” değil, kolektif bir öznedir. Bestecinin kişisel yetenekleri ve geçmişin ona kullanması için sağladığı bütün araç ve yöntemlerin bir bileşimidir. Bu nedenle de müziksel üretim ne bütün bütüne bağımsızdır ne de kısmen sosyal üretime indirgenebilecek bir üretilerdir.”* (Ülger, 2009:16).

Bununla birlikte Adorno’nun düşüncesinde, genel olarak bütün estetik kategorilerin ve özel olarak müziğin toplumsal bir olgu olduğu vurgusu çok belirgindir. Adorno, sanata yönelik her türlü gizemleştirilmenin, burjuva kültürünün ideolojik boyutlarıyla alakalı olduğunu söylemektedir. Peter Bürger (2003) de bu konuda Adorno ile hemfikirdir: *“Sanatın özerkliği, tıpkı kamusal alan gibi gerçek bir tarihsel gelişimi aynı anda hem gözler önüne seren hem de perdeleyen burjuva toplumuna ait bir kategoridir.”* (84)

Müziğin nüfuz edilemezliğine karşıt olan bu görüşler, olguların toplumsal boyutlarının saklanmasıyla yönelik tavır alışların bir tür ideolojik tutum alma olduğunu iddia etmektedirler. Genel olarak sanatın, ancak daha önemlisi müziğin, toplumsal bir kategori ve araştırma alanı olarak kurulmasına imkân sağlama amacındaki Adorno, sanat ile toplumsal emek arasında niteliksel bir ilişki kurmuş ve iki ayrı kategorik düzlem halinde inşa edilmek istenen alanları ortak nedensel ilişkiler üzerinden bir araya getirmiştir.

Daha ihtiyatlı biçimde ortaya konulursa, sanatın diyalektiği, bilinçli olarak onu taklit etmeksizin toplumsal diyalektikle benzerlik içindedir. Hem yararlı emeğin hem de sanatın üretici gücü aynıdır. Her ikisi de aynı amaçlılığa sahiptir. Estetik üretim ilişkileri diye adlandırabileceğimiz şey toplumsal üretim ilişkilerinin çözümleridir ve bu ilişkilerin izini taşırlar. O halde üretici sürecin tüm boyutları içerisinde sanatın ikili bir özü vardır; o, hem özerk bir varlıktır hem de terimin Durkheimci anlamında bir toplumsal olgudur. (Aktaran Ülger, 2009:9)

Bu durumda sorunun aşılmasının en uygun yolu, müziğin dışı kapalı ezoterik bir yapı olduğunun kutsanması değil, aksine onun çok boyutluluğu göz önünde bulundurularak üzerine yapılacak çalışmaların titizlik ve dikkatle ilerletilmesi olacaktır. Bu paralelde Ergur (2009), sosyolojinin bir alt dalı olarak müzik sosyolojisinin araştırma konularına yaklaşırken takınacağı tavrı şöyle izah etmektedir: *“Öyleyse bu konuda dengeli bir yöntem ve üslup benimsemek kaçınılmaz gibi görünüyor. Müziği ne kutsamak, nüfuz edilmez bir iç*

alem haline getirmek, ne yalnızca toplumbilimsel bileşenlerin doğrudan birebir kodlayıcısı haline getirmek.”(12).

Mozart’ın dehasının sosyal kökenlerini incelediği çalışmasında ise Elias (2000), müziğin “*insan bağlamından düşünsel olarak kolayca ayrı tutulabilmesi*”nin, genel olarak bütün sanat dallarında görülen bir durum olması yanında özel olarak müzikte en belirgin şekilde karşımıza çıktığını belirtir (70-1). Bunun nedeni ise ona göre, bir insan yaratımı olan sanat eserinin, onu yaratan sanatçıdan ve sanatçıyı yaratan sosyal çevreden daha büyük bir özerkliğe sahip olması ve etkileme gücünün yaratıldığı çağı ve bağlamı aşabilmesidir. Büyük bir sanat eseri, onun bu özerkliği ve etkileme gücüyle tanımlanmaktadır, ancak bu tanımlamaya şaheserin hangi biçimsel niteliği sayesinde ulaşabildiği sorusu çözümsüz bir soru olarak durmaktadır. Böylelikle bu nokta sanat ile “sanat-dışı” arasında bir kırılma anına işaret etmektedir. Bu sorunun yanıtı bırakılması tam da sanat eserine ilişkin çalışma alanlarının sınırlarının genişletilmesini ve eserin çevresindeki, sanatsal ya da sanatsal olmayan bilme biçimleri için çalışılmasını gerekli kılar. Elias (2000) bu duruma ilişkin şunları söyler:

“Ancak sanat eserinin görece özerkliği ve tüm bunlardan kaynaklanan sorunlar bütünü, sanatçı insanların kendi toplumları içindeki yazgıları ve yaşantıları arasındaki, yani bu topluluğun kendisiyle sanatçının yarattığı eser arasındaki ilişkiyi araştırma görevini gereksiz kılmıyor.” (72).

Bu noktadan bakıldığında sadece müzik değil sanat sosyolojisi içinde de yapılan ilk çalışmaların, sanatçıların toplumsal kökenleri, onların politik ve toplumsal görüşleri ve yapıtlarının maddi içerikleri ile ilgili olduğu ve kendilerini bu konularla sınırladıkları görülür (Adorno ve Horkheimer, 2011:117). Bir başlangıç düzeyi olarak çalışmaların en belirgin, dikkat çeken ve kolay ilerletilebilir alanlarda yapılması akla uygun görünmektedir. Fakat süreç ilerledikçe daha karmaşık ve üst düzey sorunların incelemeye dâhil olması, yeni alanların tartışmaya açılması da yine bilimsel araştırmanın temel nitelikleri arasındadır. O halde müzik konusunu toplumsal ilişkiler içinde değerlendirilebilecek yönleri ile ele almak, müziğin toplumsal bir olgu olduğu önermesinden yola çıkarak, müzik-toplum etkileşimini çeşitli yönleriyle araştırmak sosyolojinin de kendi üzerine aldığı bir görev olmaktadır.

2.1.1. Sosyolojinin Bir Dalı Olarak Müzik Sosyolojisi

Müzik olgusuna dair akıl yürütmelerin tarihinin çok eskilere gittiği bilinmektedir. Ancak müzik ile bilimsel olarak ilgilenen disiplinlerin ortaya çıkışı, bu uzun geçmişle karşılaştırıldığında geç bir dönem sayılabilecek XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başlarına tekabül etmektedir. Müzik üzerine yapılan tartışmaların Antik Yunan filozoflarından Konfüçyüs'e, Farabi'ye dek hem tarihi hem de coğrafi olarak çok geniş bir alanda kendilerine yer bulduğu görülmektedir (Kaplan, 2008: 18). Müzik-doğa, müzik-insan, müzik-toplum ilişkisi çeşitli boyutlarıyla tartışılmıştır. Bu erken dönem tartışmalarında genellikle müziğin dışsal bir etken olarak insan ve toplum üzerindeki etkilerinden bahsedilmektedir. Örneğin Konfüçyüs müziği gök ve toprak arasındaki kurulmuş bir ahenk olarak düşünürken, bu ahenkte meydana gelecek bozulmanın tüm varlık alanlarında bozulmaya neden olacağını iddia etmektedir. Aristo ve Platon ise müzik eğitiminin kişilik oluşumu üzerindeki etkilerini tartışmışlar (Kaplan, 2008:19), Farabi ise daha X. yüzyılda müziği bir bilim olarak ele almıştır (Can, 2004). Bu bağlamda Kaplan (2008), müzik konusunda ortaya konan görüşlerin genel bir çerçeve oluşturduğunu iddia eder: *“Müzikle ilgili görüşlerin dile getirilmeye başladığı günden bu yana, tanımlarda/görüşlerde dolaylı ya da dolaysız biçimde, müziğin insan yaşamında biyopsişik, toplumsal, kültürel, eğitimsel ve ekonomik işlevleri olduğuna değinilmektedir.”* (20). Söz konusu işlevler, belirttiğimiz gibi müziğin insan üzerindeki etkileri temelinde bir açıklama ile ifadelendirilmektedir. Müziğin etkilerinden çok müziğin toplumsal ilişkiler içinde şekillenen kültürel bir ürün ya da bu kültürel yapının bir yansıması olabileceğine ilişkin yaklaşımların oldukça geç dönemlere, modern zamanlara ait bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Müzik sosyolojisinin ilgi alanlarını ve yaklaşımlarını tartışan DeNora (2003b), bu tarihi daha da ileriye çekerek, en azından müzik ve toplum ilişkisini tartışan disiplinler için bu farklılaşmanın XX. yüzyıl ile birlikte gerçekleştiğini söylemektedir. Benzer bir durum müzik sosyolojisi için de geçerlidir. DeNora'ya göre Saint Simon sonrası toplum felsefesinin müziğe yönelik azalan ilgisi, XX. yüzyılla birlikte, mekanik yeniden üretimin, yaygın medyanın ortaya çıkışı ve eğlence endüstrisinin büyümesi gibi gelişmelerle yeniden artmaya başlamıştır (19-20). Müziğin toplumsal yapıya paralellik gösterdiği, onunla birlikte değiştiği yönündeki genel yaklaşım, Weber'den Dilthey'e, Simmel'den Sorokin'e dek farklı sosyologlarca paylaşılmıştır. Ancak sonradan yapılan bir takım düşünsel katkılara rağmen müzik sosyolojisi, “müziğin etkileri” sorununa inandırıcı bir cevap getiremediği için, bu alanda bir gerileme yaşanmış, DeNora'ya göre XX. yüzyılın önemli bir bölümünde müzik belirli

bir uzmanlık alanı olarak kendi içine kapanmış ve genellikle alan dışından çalışmalar sönümlenmiştir. Bu kapalılığı kıran gelişme ise, son dönemlerde müzik ile ilgili interdisipliner çalışmalarda görülen canlanma olacaktır.

DeNora'nın kabaca vermiş olduğu gelişim dizgesi şu izlenimi yaratmaktadır: Müzik sosyolojisi bir alt disiplin olarak bir yüzyıldan biraz fazla bir süredir varlığını sürdürmektedir. Müzik konusunda getirdiği açıklamalar henüz tatmin edici bir düzeyde değildir. Dönem dönem azalan ve artan ilgilere mazhar olmuştur. Müzik toplum ilişkisini tek biçimlilikten çıkarıp, bir etkileşim ilişkisi olarak düşünme eğilimindedir, fakat genel yaklaşım müziğin sosyal bir yapının ürünü ve yansıması olduğu yönlü bir iddia ile sosyal yapıyı öne çıkarmaktadır.

Erken dönem çalışmalar ile birlikte problem alanı haline getirilen konuların, merkezde müzik sosyolojisi olmak üzere, sosyoloji disiplini içindeki kültür ve sanat sosyolojisi dallarıyla yakın bir ilişki içinde olduğu ve bu noktada paralel gelişmeler yaşadıkları görülmektedir. Bu nedenle Adorno ve Horkheimer (2011) yukarıdaki görüşleri müzik sosyolojisi için de geçerli kabul ederken, söz konusu sınırlılığı aşmaya dönük bir örnek çalışma olarak, Arnold Hauser'in sanat tarihi çalışmasına atıf yapmaktadırlar. Hauser (1984), sosyal ve estetik süreçleri ilişkisel bir farklılaşma düzlemi içerisinde değerlendirmektedir. Yazar sanat ile toplum arasında diyalektik bir ilişki kurmakta, tüm farklılıkları ve uzlaşmalarıyla birlikte sanatsal formları, toplumsal koşullar ve üretici emek ile birlikte çeşitli tarihsel aşamalardaki güç ilişkileri üzerinden tartışmaktadır. Adorno ve Horkheimer (2011), Hauser'in üretimi ön planda tutarken, dağıtım ve alımlama konularını göz ardı etmemesini ve estetik olanı sosyal terimler ile açıklarken sosyal bütünlük adına özel konuların ya da tekil olayların işlevini örtbas etmemesini örnek bir yaklaşım olarak olumlamışlardır (118-9).

Sanatsal olana bu tarz bir yaklaşımın geliştirilmesi önemlidir. Çünkü söz konusu yaklaşım, estetik alana ilişkin soyut, özel ve tekil konuların genel bir açıklama ya da kategorizasyon içerisinde önemsiz birer ayrıntıya dönüşme olasılığını bertaraf etmeye dönük yöntemsel bir güvenlik şeridi oluşturur. Aynı zamanda estetiğin, diğer bütün toplumsal kurumların olduğu gibi, toplumsal ilişkiler ağının içerisinde şekillenen temel niteliklere sahip olduğunu da ortaya koyar. Müziğe yönelik sosyolojik bir yaklaşım da buna benzer bir çerçeve oluşturmak durumundadır.

2.1.2. Disiplinlerarası Araştırmanın Gerekliliği

Müzik sosyolojisi, kendisini müzik ve sosyoloji kavramlarının ilişkisinde kurmaktadır. Günay (2006), müzik sosyolojisinin, var olma koşulu olarak bu ilişkiyi farklı boyutları ile ele alan alanlara ihtiyaç duyduğunu şu sözlerle ifade etmektedir: “*Özel bir sosyoloji olarak anılan müzik sosyolojisi; insanın yarattığı kültürün bir değişkeni olarak ve aynı zamanda tarih, sosyoloji, müzik sanatı ve müzik bilimlerinin iç içe geçmiş alanlarında varolabilmektedir.*”(19).

Müzik sosyolojisinin üzerine yerleştiği bu çoklu çalışma sahası, müzik olgusunun içinde barındırdığı çok boyutlu mahiyetin bir dışa vurumu olması noktasında da elzem olmaktadır. Bu çerçevede daha önce Kaplan’dan yaptığımız bir alıntıda yer aldığı gibi, müziğin insan yaşamında biyopsişik, toplumsal, kültürel, eğitimsel ve ekonomik işlevleri olduğunu hatırlamakta fayda vardır. Söz konusu işlev alanlarının genişliği ve çeşitliliği, müzik konusu üzerinde yapılacak çalışmaların belirli bir disiplin dâhilinde kalınarak incelenmesini problemlile hale getirmektedir. Bu problem karşısında üretilecek çözüm ise disiplinlerarası bir çalışmanın üreteceği potansiyel ile aşılabilecektir.

Müzik konusunun ilk kez bilimsel bir yöntem ile ele alınması XIX. yüzyılın ortalarında Almanya’da müzikolojinin ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Müziğin kendisine yönelik arşiv, üslup, yöntem ve benzeri gibi konuları kendisine sorun edinen bu bilim dalı içerisinde, zamanla müziğin kültürel ve toplumsal kaynaklarını vurgulayan çeşitli dallar oluşmaya başlamıştır. Müzik teorisi, müzik tarihi, etnomüzikoloji gibi dallar kendilerini müziğin farklı uzmanlık alanlarına taşımışlardır. Özellikle etnomüzikolojinin, müziği bir kültürel olgu olarak kabul ederek kültürel araştırmalar ile müziğin değerlendirilmesi sorununu tartışması, antropoloji, halkbilim, sosyoloji ve psikoloji ile müzikoloji arasında yeni tarz ilişkilerin kurulmasını hazırlamıştır (Kaplan, 2008:50). Müziğin bir kültür ögesi olarak düşünülmesi, işlevsel ve yapısal özelliklerini kültürel yapılar içinde kazandığının iddia edilerek, müzikal değişmelerin temelde kültürel değişmeler ile belirlendiğinin ortaya konulması, müzik-toplum ilişkisine XX. yüzyıl başlarında yeni bir boyut kazandırmıştır. Etnomüzikolojinin tarihsel olarak ortaya çıkışı ile diğer alanlarda ve özellikle sosyolojide hemen hemen aynı dönemlerde müziğin toplumsal momentleri ile ilgilenen bilimsel faaliyetlerin başlaması, toplumsal bakışın ya da başka bir ifadeyle sosyolojik imgelemin bu dönemde kültür araştırmaları noktasında belirli bir yetkinliğe eriştiğini göstermektedir.

Kaplan (2008), etnomüzikolojinin müzik-toplum ilişkisine yaklaşımını şu şekilde ifade etmektedir:

Müzik, sosyal yapıya dayalı bir sosyal davranışın sonucunda yaratılmaktadır. Bu nedenle yalnız bir ses sistemi değil, etnolojik bir yapının oluşturduğu, belli bir davranışın sonucunu içinde taşımaktadır. Belli bir kültür içinde yer alan sosyal bir olaydır. Üreten ve dinleyen “o” kültür içindeki insanlardır. Besteler, “o” kültürdeki insanların davranışlarının yansımasıdır. “O” kültürün ana ilkeleri ve beklentileri kavranmadıkça niçin “o” beste biçiminin neden kullanıldığı anlaşılamayacak; üretiliş felsefesi bilinmedikçe de müzik eserinin değeri ve yeri belirlenemeyecektir. (23)

Bu nedenle etnomüzikolojinin yapmış olduğu çalışmalar, müzik-kültür, müzik-toplum ilişkisine getirdiği yeni açılımlar, müzik sosyolojisinin en çok yararlandığı kaynaklardan birisini oluşturmuştur. Etnomüzikolojinin, müziğe yaklaşımında temel problemlerden biri kültür ve toplum ise bir diğeri de zaman mefhumudur. Bu, müzik sosyolojisinin de temel sorun alanlarından birisidir. Müzik-toplum ilişkisini bir süreç içinde ele alırken genellikle farklı dönemlendirmeler, farklı tarzlar, farklı niteliksel ilişkiler tespit edilmektedir. Tarih bu noktada, disiplinlerarası çalışmanın çok önemli bir ortağı haline gelmektedir. Sürekli değişen toplumsal ve kültürel yapıların, ki müzik de onlardan birisidir, anlaşılıp analiz edilebilmesi, ancak tarihsel süreç içinde geçirdiği dönemlerin analitik incelenmesi ile mümkündür. Bu zorunluluğu Günay (2006) şu şekilde ifade etmektedir:

İnsan sürekli değişen bir varlık olarak kültürünü ve doğal çevresini de değiştiriyor. Bu değişme kültür sisteminin herhangi bir değişkeninde görülmeye başladığında, diğer ilgili değişkenlerde de etkisini gösteriyor. Demek ki müzik toplumbilimi de tarihsel süreç içinde ele alınarak incelenmelidir. Günümüzdeki müziksel görünümün kökleri tarihte aranmalıdır. Bu nedenle müzik sosyolojisi amaçlarına ulaşabilmek için tarih bilimi ile sıkı iletişim içinde olmak zorundadır. (32)

Günay'ın yapmış olduğu bu açıklama, çalışmamızın ihtiyaç duyduğu disiplinlerarası çalışma mantığı açısından da son derece uyumlu gözükmektedir. Bu bağlamda Osmanlı'daki müzik yaşantısına yönelik gerçekleştireceğimiz incelemeyi, tarih ve sosyoloji arasında kurulacak ilişki üzerinden konumlandırmaya çalışacağız. Olayların ve yapıların değişime uğrayan karakteri bizi zamansal aidiyetler noktasında dinamik bir inşa içinde olmaya zorlamaktadır. Tarihin olayları belirli zamansal aidiyetler içinde nedensel bir olaylar zinciri içinde sunması, olayları somut belge ve göstergeler temelinde

ele alması, dönemlerin karakteri ve niteliğini belirlemeye çalışan, bu belirlenim üzerinden de genellemeler, yorumlamalar ve modellemeler üreten sosyoloji için büyük bir katkı sağlamaktadır. Günay, tarih ve sosyoloji arasındaki farkları, Inkeles'ten yaptığı alıntıyla şu şekilde açıklarken, arka planda bu mutualist ilişkinin izleri gizlenmektedir: *“Tarihçiler olayların varoluş gerçeğini araştırırlar. Sosyoloji ile karşılıklı ilişkilere bakıp nedensel sıralar geliştirmeye çalışırlar. Tarihçiler çarpıcı olayların tarihini yazıyorlar. Aile, ilişkiler, miras gibi daha az parıltılı konularla sosyoloji ilgilenir.”* (2006: 36). O halde tarihçilerin olayların oluş sırasını yer ve zamana bağlı olarak ortaya koymaları, sosyolog için olaylar arasında bir ilişki geliştirme imkânı yaratması bakımından vazgeçilmez bir ön şart olmaktadır.

Tarih ve müzik alanlarının kesiştiği noktada kendini üreten müzik tarihi çalışmaları ise hem müzik bilimlerinin hem de tarihin özel bir alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Organolojik gelişme, insan sesinin gelişmesi, müzik toplum ilişkileri tarih içinde birbirinden çok farklı görüntüler sunmaktadır. O halde kestirme bir çıkarımla müzik tarihsel bir olgudur diyebiliriz. Müzik eserlerinin ve aletlerinin, besteci ve icracıların, üslup ve tarzların, biçim ve içeriğin tarihsel süreç içinde sergilemiş olduğu nitelikler ve geçirdiği değişimler, sosyal ve kültürel hayatla olan ilişkileriyle birlikte müziğin tarihini belirlemektedir. Bakıldığında, bugünün müzik teorisi çalışmalarının müzik tarihini çeşitli şekillerde ele aldığı görülmektedir. Haydon'un (1963) bu konudaki tespitleri şu şekildedir: *“Örneğin belirli müzikal biçimlerin belirli dönemlerde (ortaçağ, rönesans gibi) incelenmesi, ya da belirli bir müzikal tarzın (türkü, opera, şarkı vs) tarihsel gelişiminin incelenmesi ya da bir müzisyenin kişisel gelişiminin tarihsel dönemlendirmelere uğratılması şeklinde.”* (249-250)

Görüldüğü gibi müzik tarihi anlayışı bile zamanla farklı biçimlerde kendini sunabilmektedir. Bu nedenle müzik üzerine yapılacak çalışmalarda tarihi ve toplumsal koşulları göz önünde bulundurmak önemlidir. Müziğin toplumsal karakteri, sosyolojik bir araştırma sahası olarak müzik konusunu ele almayı mümkün kılmaktır. Bir sanat dalı olarak müziğin, yalnızca müzik uğraşısı içinde olanlarca değil, konunun toplumsallığı nedeniyle toplum bilimlerinin çeşitli alanlarınca da ele alınmasının, müzik ile ilgili daha kapsamlı bir bilme biçimini ortaya koyma imkânı taşıdığı göz ardı edilmemelidir. Bu amaçla, müzik konusunda yapılacak bir çalışma için, araştırma nesnesine uygun bir yol haritasının oluşturulması, yapılması gereken ilk iş olarak karşımızdadır.

2.1.3. Bir Müzik Sosyolojisi Tanımı

Müziğin tarihsel ve toplumsal bir olgu olmasından yola çıkarak, onu zamansal izlek içerisinde aşamalandırılabilir ve toplumsal bağlam içerisinde kategorilendirilebiliriz. Bu çift karakterlilik ile müzik konusunun, tarihi ve toplumsal koşullar içerisinde değerlendirilmesi mümkün kılınmaktadır. Söz konusu iki veçhe Osmanlı toplumu ve müziğine yönelik çalışmamız için temel dayanakları oluşturacaktır.

Buraya kadar yapılan tartışmalar ekseninde, müzik sosyolojisi için yapılmış çeşitli tanımlama çerçeveleri içinde çalışma alanımız için uygun olan bir yaklaşımı ortaya koymanın gerekli olacağını düşünüyoruz. Bu noktada Günay'ın (2006) bakış açısını takip edebiliriz. Alex Inkeles'in *What is Sociology?* adlı çalışmasında, sosyolojiyi tanımlamak adına oluşturduğu kategorileri Günay müzik sosyolojisi için de işler kılmakta ve bu çerçevede birkaç müzik sosyolojisi tanımı geliştirmektedir. Bu tanımları aktarmak gerekirse:

... müzik sosyolojisi; müzikle ilgili olarak; toplumları, toplumsal kuruluşları ve toplumsal ilişkileri inceleyen bir bilim dalıdır.

Müzik sosyolojisi; incelemek için ele aldığı toplumların müzikle ilgili kuruluşlarını, bu kuruluşların yapılarını, toplumsal olayların müzikle olan ilişkilerini, bu ilişkilerin iç dinamiklerini ve diğer toplumlarla olan etkileşimlerini araştıran bir bilimdir.

Müzik sosyolojisi; doğayı göz ardı etmeksizin, insan kültürü içinde bireylerin, grupların ve kuruluşların ilişkilerinden oluşan gerçekleri müzikle ilişkili olarak araştıran denemelerden edinilmiş kuramsal bilgiler ile bu deneyimlerden yararlanılarak sistematikleştirilmiş bilgilerden oluşan bir çalışma alanıdır.

Müzik sosyolojisi; müzikle ilgili oluşum ve ilişkilere gereken ağırlığı vererek; toplumların diğer toplumlarla, toplumların bireylerle ve toplumların (ve bireylerin) doğa ile etkileşimlerini inceleyen bir bilimdir. (2006:23)

Her bir tanımın ayrı bir odağı olduğu açıkça görülmektedir. Bu da müzik-toplum ilişkisinin çok boyutluluğunu gözler önüne sermektedir. Çalışmamız açısından değerlendirdiğimiz zaman, ikinci sırada yer alan tanımın tezimiz için uygun bir zemin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu tanımın içerdiği unsurlara bakıldığında, konumuz ile ilgili alanlarla uyum sağladığını görmekteyiz.

Öncelikle müzik sosyolojisinin ele alacağı bir toplumdaki söz ediliyor ki; bu toplum, tezimizde “Osmanlı toplumu” olmaktadır. Osmanlı toplumunun müzik ile ilgili kuruluşları nelerdir? Saray, mehterhane, Enderun, tekkeler ve benzeri kurumlar Osmanlı İmparatorluğu’nun varlığı boyunca müziğin üretildiği ve temsil edildiği kurumsal yapılar olmuşlardır. Osmanlı musikisi bağlamında tüm bu yapıların işlev ve sorumlulukları bir çalışma alanına dönüşmektedir.

Bununla birlikte toplumsal olaylar ve gelişmelerle müzikal süreçleri ilişkilendirme noktası da bu çalışmanın temel yaklaşımı ile örtüşmektedir. Tarihsel gelişimi içerisinde Osmanlı’nın toplumsal yapısı ile müzik alanı arasındaki etkileşimleri tartışmak bu tanım çerçevesinde anlamlı olacaktır. Günay’ın müzik sosyolojisi için söylediği “*diğer toplumlarla etkileşimlerini araştıran bir bilimdir*” ifadesi de çalışmamızda karşılığını bulacaktır. İmparatorluklar arası bir gelenek olarak “yüksek müzik kültürü”nün Osmanlılar tarafından da taklit edilmesi ve bu kültürün Osmanlı saraylarında yeniden üretilmesi ve XVII. yüzyıl dolaylarında bir değişim geçirmeye başlaması, Günay’ın bahsettiği etkileşim sahasına denk düşmektedir.

2.2. Tarihsel Analiz İçin Bir Çerçeve

Geçmişte olan olaylar üzerinden genel yargılar, soyutlamalar ve kuramlaştırmalarla tarihe yönelik açıklamalarda bulunmak, tarihten anlam çıkarmak, üzerinde çok sayıda tartışmanın yapılmış olduğu zor bir girişimdir. Zorluğun esas nedeni, incelenen nesne ile inceleyen özne arasında var olan zamansal mesafenin yarattığı dolayım ilişkisidir. Tarihçinin doğrudan nesnesiyle ilişki kurması söz konusu değildir. Örneğin tarihsel bir belgeyi elde tutabilmek, bu zamansal dolayımın aşıldığı anlamına gelmez. Belgenin üretildiği tarihsel bağlamın bugünün tarihçisi için ifade ettiği ile onu üretenler için ifade ettiği anlamın örtüşmesi, tarihçinin geçmişe yönelik takındığı yöntemsel tavrın, entelektüel birikimin ve içinde bulunduğu sosyo-kültürel ve politik bağlamın belirlediği bir ölçüde gerçekleşir. Çağdaş tarihyazımı bu türlü sorunları konu alan bir takım kuram ve tartışma ile yüklüdür.

Collingwood’un (1990) tarihsel bilginin karakterine yönelik yapmış olduğu tartışma meseleyi kısaca izah etmektedir. *Tarih Tasarımı* adlı çalışmasında tarihsel olguların biricikliğine ve tarihçiyle arasındaki zamansal mesafelerine vurgu yapan yazara göre, mevcut bilgi üretme kalıpları olan matematiksel, teolojik ve bilimsel modeller ile tarihsel

olayların incelenmesi mümkün değildir. Collingwood bu düşüncesini, her üç bilgi üretme biçiminin bilgiyi üretmek için yararlandığı nesnelere ile tarihsel araştırmaların nesnesinin niteliksel farklılığına dayandırarak açıklar:

Kendi üzerine düşünmenin sonucu, matematiğin, teolojinin ve bilimin veya her üçünün birarada genel olarak bilgi sorunlarını tüketebileceği sayıltısına dayanarak iş gören bir bilgi kuramının artık doyurucu olmadığıdır. Tarihsel düşüncenin kendine özgü özellikleri olan bir nesnesi vardır. Uzay ve zamandaki artık olup bitmeyen tek tek olaylardan oluşan geçmiş, matematiksel düşünmeyle kavranamaz, çünkü matematiksel düşünme uzay ve zamanda özel yeri olmayan nesnelere kavrar; onları biliniyor kılan da kendilerine özgü uzay-zamansal yerden yoksun oluşlarıdır. Geçmiş teolojik düşünmeyle de kavranamaz, çünkü bu çeşit düşünmenin nesnesi tek bir sonsuz nesnedir; tarihsel olaylar ise sonlu ve çoktur. Bilimsel düşünmeyle de kavranamaz, çünkü bilimin keşfettiği hakikatler şu anda algıladığımız şeylerde örneğini bulan deney ve gözlem yoluyla temellendirilince doğru diye biliniyor; oysa geçmiş uçup gitmiştir ve bizim onun hakkındaki tasarımlarımız hiçbir zaman bilimsel varsayımlarımızı doğruladığımız gibi doğrulanamaz. (1990: 24-5)

Zamansal dolayımın yanı sıra tarihle uğraşmayı sorunlu kılan bir diğer boyut, geçmişe bugünden hareketle bir anlam yükleme gayretinden kaynaklanır. Özellikle sosyal bilimlerin kendilerini tarihle doğrulama yoluna gittikleri birçok örnekte, geçmiş bugünün ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik olarak yeniden üretilir. Tarih yazımı, zamansal ayrılığın iki yanında bulunan tarihçinin ve tarihsel olay/olgunun karşılıklı birbirine ilgisinden kaynaklı olarak bir etkileşim içine girmiş değildir; bu ikisi arasında kurulan ilişki açıkça bugüne ait olan tarihçinin geçmişe yönelmesinden kaynaklanır. Sezer'in (2011) belirttiği gibi, "*Tarih geçmişe öncelikle günümüzü anlayabilmek ve ona gerekli yönü verebilmek, gerekli dersleri çıkarabilmek için eğilmektedir.*" (38).

Tarihçi geçmişi içinde bulunduğu bugünden edindikleri ve bugünün beklentileri içinde yeniden üretir, yorumlar ve anlamlandırır. Hobsbawm'a (2001) göre, tarihçi de sonuçta bir topluluğa aittir ve bir topluluğa ait olmak kendisini belirli bir geçmişe göre konumlandırmak demektir. Bu anlamda geçmiş, "*insan bilincinin sürekli bir boyutu; insan toplumunun kurumları, değerleri ve diğer kalıplarının kaçınılmaz bir bileşenidir.*" (2001: 17). O halde, "*tarihçi, tarih yazmaya başlamadan önce, tarihin bir ürünüdür.*" (Carr, 1996: 46). O nedenle tarihsel araştırma süreci tek yönlü bir etkileşimi aşar; zamanla karşılıklı bir etkileşime dönüşür. Geçmişin mirası, tarihçinin geçmişin bilgisini üretmesinin

imkânlarını belirler. Geçmişin bu çeşit bir ilişki ile ele alınması, kaynağını Carr'ın tarih yaklaşımında bulur. Carr'a (1996) göre, insan aklının tarihsel gelişimiyle birlikte, XX. yüzyılda tarihçi, hem içinde yaşadığı bugünü hem de geçmişi ele alış biçimiyle, tarihin hem nesnesi hem öznesi konumuna gelmiştir (151-158). Aynı şekilde Hobsbawn, geçmişte ve bugün olup biten şeyleri inceleyen tarihçinin mesleğini icra ettiği sırada, tarihin de tarihçiyi tarihin bir malzemesine dönüştürdüğünü, öğrenci ve gözlemci konumuna taşıdığını savunmaktadır (2001:89). Tarih ve tarihçi arasındaki ilişkiyel çevrimlerin bu şekilde tesis edilmesi, tarihçiden bağımsız bir tarih ve tarihten bağımsız bir tarihçi olamayacağı şeklinde bir çıkarım yapılmasına zemin hazırlar. Braudel'in (1992) de belirttiği gibi "*tarih kendi zamanının çocuğudur.*" (25).

Bakıldığında, deneyimin tarihsel bilginin nesnesi olabileceğinden hareketle, tarihin geçmişin nesnel olarak kurulmasına dayalı bir pratik olduğu savunan, Collingwood'un "naif gerçekçiler" dediği ampiristler, toplumsal teori ve modeller kurma yoluyla yapılan açıklamaları geçmişin kabaca kurgulanması ya da icadı olarak görmüşlerdir (Munslow, 2000: 21). Ancak anlamın, toplumsal olarak kodlanmış ve kurulmuş söylemsel pratikler tarafından yaratıldığı ve aynı pratiklerin bugünün gerçekliğini dahi dolayımлады ve gerçekliğe doğrudan erişmenin kapılarını kapadığı (Munslow, 2000: 22) düşünüldüğünde, geçmişin doğrudan veriler ya da olgular aracılığıyla dolayimsız ortaya konulmasının imkânı da ortadan kalkmaktadır. Munslow'a göre, tarih artık geçmişin bugünde yeniden kurulmasının bir aracına dönüşmüştür.

Geçmişin bugüne bağlılığının en açık göstergesi, tarihi yazan bireyin bugünün dünyasına ait olmasıdır. Ancak buna karşılık tarihsel olaylar geçmişe aittir. Carr (1996), tarihçi ile tarihsel olaylar arasındaki bu zamansal ayrılığı bir karşılıklı etkileşim olarak kurma taraftarıdır. Bu karşılıklılık aynı zamanda iki tarafın birbiri için ifade ettiği varoluşsal anlamlarını da belirler. "*Tarihçi ve tarihin olguları birbirleri için gereklidir. Tarihçi olguları olmaksızın köksüz ve boş, olgular tarihçileri olmadan ölü ve anlamsızdır.*" (1996: 35).

Bu çerçevede, tarihsel olayın bilgisi, tarih araştırmacısının ya da nesnesinin tarihsel-toplumsal koşullarının ötesinde, nesnel/mutlak bir bilgi değildir. Öyle bile olsa, genel olarak sosyal bilimlerin bu tarz bir konumu açıklaması ya da sosyal olarak inşa etmesi de imkânsızdır. Tarihsel bilgi geçmişin nesnel hakikatini taşıyacak bir niteliğe sahip değildir. O halde tarihsel bilginin geçmişin hakikatini bugüne taşıyabilme yeteneğini

tartışmaktan ziyade, bu çerçevede sınırlılık düzeyini tespit ederek, temellendirilmiş bir bilgi üretmenin koşullarını/yöntemlerini belirlemeye çalışmak daha geçerli bir yol gibi gözükmektedir.

Bu nedenle geçmiş kendi başına ve bağımsız bir alan olmaktan ziyade, tarihsel ve toplumsal olarak biçimlendirilen bir alan olarak düşünölmelidir. Munslow bu noktada tarihçiyi bir anlatıcı olarak düşünür. Munslow'a (2000) göre, bir hikâyenin anlatıcısı olmadan dışsallaştırılması mümkün olmadığı gibi anlatıcının hikâyeyi kendi tarz ve üslubuna bağlamadan dışsallaştırması da mümkün değildir. *“Nasıl bir anlatıcı olmaksızın bir anlatı imkânsızsa, tarihçi olmadan tarih de imkânsızdır... Her tarih, değişimin ve sürekliliğin doğası hakkında tarihçinin savunduğu fikirleri ve teorileri içerir...”* (Munslow, 2000:17).

Diğer yandan tarihçinin kendisini tarihyazımının içine, savunduğu fikirlerle, sahip olduğu teorilerle ya da kendi bilgi birikimiyle bir şekilde katacağı düşünöldüğünde, geçmişin yaşantısının anlamını da kendisinden bağımsız oluşturamayacağı açıktır. *“Tarih yazımında, tarihçiyi bir bağlam yaratma yoluyla anlam oluşturma uğraşından ayrı düşünmek imkânsızdır; halbuki görünüşte anlam masum bir biçimde olgulardan türetilmiştir. İşte bu noktada, tarihçi kendisini kaçınılmaz olarak geçmişe dayatır...”* (Munslow, 2000:20). Diğer yandan tarihin olay/olguları da tarihçinin perspektifi aracılığıyla ilişkilendirilir ve anlamlandırılır. Bu nedenle, *“... “olgular” asla masum değildir; çünkü olgusal deliller ancak tarihçi tarafından kullanıldığında anlam kazanırlar ve bu arada aralarında ilişki kurulur, bir bağlama yerleştirilir, bazen birbirine bağlanır, iç içe geçirilir, yer değiştirilir ve öykülendirilir ki bunlar tarihçiyi “olgular”ı genellemeye sevk eder.”* (Munslow, 2000:19).

Munslow'un (2000) tarihi bir metin olarak kurması onun tarih etkinliğini edebi-kültürel bir pratiğe eşlemektedir. Bu şekilde tarihsel anlatıların çeşitliliği, kültürel bağlamın içerisinden gelen tarihçilerin edebi tercihlerinin bir sonucu olarak okunmaktadır. Tarihe çoğulcu bir perspektif katan bu yaklaşım “geçmişin asla sabitlenemeyeceği” yollu bir önermeyle karşımıza çıkmaktadır. Buradan hareketle Munslow, geçmiş hakkında artık nesnel bir doğruya tekabül edebileceği yollu tartışmaların üretildiği mutlakiyetçi paradigmasının ötesinde, olası anlatsal temsillerin varlığının söz konusu olduğu iddia etmektedir (32-33).

Bu olası temsiller, geçmişin kısmi bilgisini ya da olası açıklama biçimlerinden birisini verir. Bu da araştırmacının geçmişe yönelik yaklaşımıyla, araştırma konusunun sağladığı verilere ve zamansal sürecin belirlediği mesafeyle farklılık gösterebilir. Bu noktada tarihsel ve toplumsal süreçleri konu edinen bir disiplin olarak tarihsel sosyolojinin geçmişin bilgisini üretme noktasında sağlayabileceği imkân ve sınırlılıklara değinmek yerinde olacaktır.

2.2.1. Tarihsel Sosyolojik Yaklaşımın İmkân ve Sınırları

Tarihsel bilginin inşa edilmesinde tarihsel sosyolojinin akademik bir disiplin olarak XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren giderek artan bir rol üstlendiğinden bahsedilebilir. Bu tarih genel olarak akademik sahada disiplinlerarası çalışma pratiklerinin gelişmeye başladığı bir döneme de uygun düşmektedir (Gulbenkian Komisyonu, 1996). Sosyolojinin genelleyici tavrı karşısında tarihin partikularizmi, tarih sosyoloji ilişkisinin, şimdiki zaman/geçmiş, nomotetik/idiografik, teorik/ampirik gibi belirli karşıtlıklar etrafında tartışıldığı geniş bir literatürün oluşmasına sebebiyet vermiştir. Ancak özellikle 1960'lardan sonra disiplinlerarasılığın akademik dünyada itibar kazanmasıyla birlikte tek tek bilimlerin her şeyin üstesinden gelme ya da belirli alanları kendi hakimiyet ve meşruiyet bölgeleri olarak savunma çabası yerini giderek akademik disiplinler arasında bir çeşit melezleşme sürecine bırakmıştır. Tarihsel sosyolojinin gelişmesi de böyle bir süreçle beraber ilerlemiştir. Disipliner melezlik esasa ilişkin olarak algılanan karşıtlıkların aşılmasını ya da daha ihtiyatlı bir şekilde konuşursak karşıtlıklarla birlikte iş görmenin zeminini hazırlamıştır.

Tarih ve sosyoloji arasındaki kuvvetli bağlara dikkat çeken Abrams (1994), tarihsel sosyolojinin ne tarihsel çalışmaya bir sosyal bağlam eklemek ne de sosyolojik çalışmaya tarihsel bir arka plan sağlamak olduğunu söyler. Hatta tarihsel sosyoloji, bu iki alanın birlikte iş görme arzusunun karşılığı da değildir. Ona göre tarihsel sosyoloji yapılanma sorunsalı üzerinde iki alanın da ortaklaştığı farklı bir alandır; ikisinin de tarihi ve toplumsal süreçleri açıklama amacı ve bu amaca ulaşmak için kullandığı işletim mantığı ortaktır. Abrams'a göre, sosyolojik açıklama kaçınılmaz olarak tarihsel bir açıklamadır (1994: IX). Tarihsel sosyolojiyi bir ara disiplinden ziyade tarih ve sosyolojinin olması gereken biçimi olarak düşünen Abrams'a göre, tarihsel sosyoloji sosyolojinin bir yan alanı değil, sosyolojinin esasıdır (2).

Sosyolojiyi bir tarih bilinci olarak gören Sezer’de (2011) de benzer bir yaklaşım görülür. Sezer, tarih ile sosyolojinin temelinde bir bütünlüğün olduğunu savunmaktadır. Bu bütünlük, ortak bir uğraşının birbirini tamamlayan iki farklı yanı olmaktan öte, “*sosyoloji ve tarihin aynı uğraştan başka bir şey olmamalarından kaynaklanmaktadır*” (2011:38). Abrams ve Sezer’in tarih ile sosyoloji arasındaki kuvvetli bağa yapmış olduğu vurguya Mills’in (2000) de katıldığını görmekteyiz. Mill’s göre, tarihsel sosyoloji sosyoloji adını almaya layık tek sosyolojidir (2000:146).

Tarih ile sosyolojinin toplumsal olaylar söz konusu olduğunda, belli alanlarda ortak bir çaba sergiledikleri de görülmektedir. Özdalga (2011), bu alanları uzun-süreli dönüşümler, bağlamsal perspektifler, ilişki boyutları ya da karşılıklı bağımlılıklar ve güç dengeleri olarak sıralamaktadır (11). Her biri tarihsel olayların açıklanmasında oldukça önemli olan bu unsurlar, tarihsel olayları sosyo-kültürel, siyasal ve ekonomik boyutlarıyla, belirli toplumiçi ve toplumlararası süreçlerle ilişki içerisinde açıklamak noktasında gerekli yaklaşımların geliştirilebilmesi için göz önünde bulundurulmalıdır.

Tarihsel sosyoloji, toplumsal dönüşüm ya da farklılaşmaları bir ana odaklanarak değil, dönüşümün hızına bakmaksızın –dönüşüm bir-iki gün gibi kısa bir zamanda ya da bir yüzyıl gibi uzun bir zamanda gerçekleşebilir-, belirli bir süreç içerisinde ele almayı öngörmektedir. Tarihsel ilerleme ya da gelişme konusuna belli açılardan yaklaşan çalışmalarda bu durum sıkça karşımıza çıkar. Özdalga, dönüşümün tarihsel bir ana yerleştirilmesiyle birlikte, eski-yeni ya da önceki-sonraki ilişkisinin bir doğrultusu olduğu varsayımının kabul edildiğini ve bu varsayımdan da iki temel çıkarım üretilebildiğini söyler. Bunlardan birincisi “*yapılarla ve eğer dönüşüme uğrayan yapılar varsa, yapılaşmanın kimi ilkelerinin de olması gerektiği gerçeği ile ilgilidir*” (2011:11). İkincisi ve en az birincisi kadar önemli olanı ise dönüşümün “*uzun-süreli, tarihsel perspektifler olmadan anlaşılmasının mümkün olmadığıdır*” (2011:12).

Diğer yandan incelenen tarihsel meselenin özel koşullarını kapsayan, içerisinde analitik bir sürecin işletilmesini olanaklı kılan daha geniş bir çerçevenin oluşturulması, tarihsel sosyolojinin temel anlamlandırma/açıklama biçimlerinden bir tanesidir. Bu tavır fenomenleri daha geniş bir bağlamsal perspektif içerisinde incelenmesini önceler. Özdalga bu durumu, “*tarihsel sosyolojik bir perspektif, ele alınan fenomenin daha geniş bir bağlama oturtulması*” olarak değerlendirir (2011:14).

Tarihsel süreçler içerisinde meydana gelen olayların açıklanmasında geliştirilen bir diğer tavır da meselenin etrafındaki diğer süreç ya da fenomenlerle olan ilişkisel boyutuna yapılan vurgu da belirginlik kazanmaktadır. Bu tavır toplumsal süreçlerin gerçekleşmesine vesile olan dinamikleri birbirinden bağımsız/ayrık birimler olarak konumlandırarak açıklama tarzlarına karşı olumsuzlayıcıdır. Sosyoloji içerisinde de en temel ayrımlardan birisi olarak sunulan yapı-fail dikotomisi ve buna benzer şekilde siyasal birimlerle ekonomik birimleri, kültürel davranış kalıpları ile bireysel tutumları birbiriyle ilişkisiz unsurlar olarak düşünmek tarihsel fenomenlerin açıklanmasında metodolojik bir zaafiyet yaratacaktır. Özellikle belgesel kanıtların yetersiz kaldığı birçok durumda, daha geniş bir sosyal ilişkiler ağı içerisinde açıklanmaya gerek duyulan olaylar karşısında, karşılıklı bağımlılığı/etkileşimi ifade eden ilişkisellik tarihsel sosyoloji için gereklidir. Bu durum, Özdalga'nın da belirttiği gibi “*topluma dönük, ikili karşıtlıklar üzerine kurulu bir bakışın tersine diyalektik bir bakış gerektirir*” (2011:21).

Diğer yandan tarihsel sosyoloji çalışmalarının karakteristik özelliklerini derleyen Skocpol (2011), bu disiplinin temel meselesinin, “*zamana ve mekâna somut bir şekilde yerleşmiş olduğu anlaşılan toplumsal yapılar ya da süreçler*” olduğunu belirtmektedir (2). Ona göre, süreçler zaman içinde ele alınmakta ve olayların zamansal sıralaması da önemli görülmektedir. Tarihsel çözümlemede, bireysel düzeyde olsun toplumsal düzeyde olsun, eylemlerin amaç ve sonuçlarından anlam çıkarma noktasında, önemli eylemlerin ve yapısal bağlamların etkileşimi de göz önünde bulundurulur. Böyle bir çerçevede “*tarihsel sosyolojik incelemeler, özgül türden toplumsal yapıların ve değişim kalıplarının tikel ve değişik özelliklerini*” ortaya çıkarmaktadırlar. Skocpol, tarihsel süreçlerin yanı sıra toplumsal ve kültürel farklılıkları da tarihsel sosyolojinin gözetmesi gerektiği üzerinde dururken, toplumsal gelişmenin tarihsel olarak tek biçimli ya da standartlaşmış bir ardışıklık kümesi olarak düşünülmesini sakıncalı bulmaktadır (2011:2).

Tarih ile kuramsal yaklaşımın bir araya geliş düzlemlerine dair bir sınıflama yapan Skocpol'a göre (2011b) araştırmacılar belli başlı üç farklı strateji izlemişlerdir. Birincisi, tek bir teorik modelin, “*modelin kapsadığı olası birçok örnekten birine ya da daha fazlasına*” uygulanması şeklindedir. Modernleşme kuramları bu yaklaşım tarzına iyi bir örnek oluşturmaktadır. Burada toplumsal gelişmenin varacağı noktalar bellidir ve toplumsal gelişmenin bulunduğu seviyenin modern mi yoksa modern öncesi mi olduğu bu kriterlerin farklı toplumsallıklara uygulanması ile ortaya koyulmaya çalışılır. Bu

yaklaşımın iki önemli sınırlılığı vardır. Öncelikle kuramsal modelin uygulama alanından önce gelişi, yani verili oluşu kuram ile olay ya da olguların birbiriyle zorunlu olarak uyumlu hale sokulmasını gerekli kılabilmektedir. Burada uyumlu hale getirilen modelin önceliği nedeniyle tarihsel olaylar olmaktadır. Modele uymayan fakat tarihsel olarak önem arzeden bir fenomenin çalışmanın dışarısında bırakılma olasılığı sürekli gündemdedir. Modele bağımlı hipotezin olumlanması amacıyla hareket edilmesinin yaratacağı risk göz ardı edilmemelidir. Bir diğer sınırlılık, modelin uygulandığı farklı durumlarda olgular düzleminde aynı derecede somutlaştırılıp, somutlaştırılmayacağıdır. Aynı sıkıntı farklı araştırmacıların aynı modeli kullandıkları çalışmalar için de geçerlidir. Araştırmacının yaklaşımı ve konuya olan ilgisi, modelin uygulanma biçimini etkileyebilmektedir (2011b:405-411).

Skocpol tespit ettiği ikinci yaklaşım biçimini, “*tarihi yorumlamak için kavram kullanma*” olarak ifade eder ya da daha açıklayıcı bir biçimde “*tarihsel örüntülerin anlamlı yorumlarını geliştirmek için kavramları kullanma stratejisi*” olarak niteler (2011b:413). Bu yaklaşım tarzında genel modellere dayalı kuramsal yaklaşımdan oldukça farklı olarak, tarihsel olayları özgül bağlamları içerisinde, problemle ilişkili genel bir kavram ya da kavramsal çerçeve içerisinde yoruma dayalı bir açıklama gayesi söz konusudur. Skocpol bu farklılığı eleştirel bir tutum alışı olarak görürken, “*bu strateji, bazı bakımlardan, yapısal işlevselcilerin, Marksistlerin ve başkalarının çok genel teorik modelleri tarihe geçici uygulama çabalarına bilinçli bir eleştirel yanıt sayılabilir*” demektedir (2011b:413). Yorumlayıcı tarihsel incelemenin güçlü olduğu nokta tekil tarihsel olay ve süreçlerin açıklanması yanında benzer durumların karşılaştırmalı incelenmesidir. Bu yaklaşımların odağında yapısal izleklerden ziyade aktör/fail yönelimli bir ilgi yer almaktadır. Skocpol bu durumu, “*... bu türdeki hem tekil örnek olay incelemeleri, hem de karşılaştırmalı incelemeler, zengin karmaşıklıklarıyla verili zaman ve mekânları anlatırlar, aktörlerin yönelimlerine ve içinde hareket ettikleri kurum ve kültür bağlamlarına dikkat ederler*” şeklinde açıklamaktadır (2011b:417).

Son olarak Skocpol üçüncü stratejinin özelliklerini ortaya koyar. Bu yaklaşımı tercih eden araştırmacı, “*özel olarak tanımlanan tarihsel süreçleri ya da sonuçları açıklayan nedensel düzenlilikleri keşfetmek*” amacındadır ve bunun için alternatif hipotezler ortaya koymaya çalışır (2011b:406). Bu tarz çalışmalar tek modelin her vakaya uygulanması ya da yorumlayıcı bir perspektifin tercih edilmesinden farklı olarak, “*tarihte*

iyi tanımlanmış bir sonucun ya da örüntünün yeterli bir açıklamasını geliştirmektedir”(2011b: 421). Burada temel kabul, nedensel düzenliliklerin tarihsel süreçler içerisinde az veya çok bulunduğu düşüncesidir. Önemli olan tarihsel olguların önceden genel kabul gören genel bir model içerisine yerleştirilme çabasına girişmeden, olgunun kendi tarihselliğine uygun olarak alternatif hipotezler ya da gerekçelerle çalışmanın yürütülmesidir. Araştırmanın neticesinde mevcut açıklama tarzlarının geçerli olduğu ya da bu açıklamaların uygun bir sentezinin vakaya uyduğu tespit edilebilir, yahut yeni bir açıklama biçimi ya da modeli üretilebilir. Skocpol bu tarihsel açıklama stratejisini şu şekilde özetler: *“Soruşturmacı kendini, mevcut herhangi bir teoriye ya da teorilere göre değil, önemli tarihsel örüntüleri açıklamaya yetecek somut nedensel konfigürasyonların keşfine adar.”* (2011b: 422)

Skocpol’un analitik tarihsel sosyoloji olarak adlandırdığı bu strateji, önceki iki yaklaşımın birbirine zıt uygulamalarına karşı, onların birbirlerine olan uzaklığına göre her ikisine de daha yakındır. Böyle bir konum analitik tarihsel sosyolojiye, modelci ya da yorumcu tarihsel sosyolojinin tarihsel vakaların açıklanmasında diğer yaklaşımların yöntemlerini de gerektiği zaman kullanabilme yeteneği vermektedir. Tekil olgu üzerinden bir model inşa edebilme yeteneği ve gerektiğinde bunu karşılaştırmalı bir yöntemle başka özgül durumlarda sınama imkânı, verili model üzerinden vakaya yaklaşma biçimine göre araştırmacıya çok daha esnek çalışma ve daha açıklayıcı modeller üretebilme olanağı yaratmaktadır. Diğer yandan bağlamsal anlamın yorumlanmasına dönük çekingenlik göstermeyen yaklaşımı, yorumlayıcı tarihsel sosyolojinin tikelliklerin çok boyutluluğu ve karmaşıklığını ortaya koyabilen tarzından da yeri geldiğinde yararlanabilmesine imkân verebilmektedir. Bulduğu pozisyonun getirdiği bu avantajlara ek olarak başka bir avantajı da diğer iki yaklaşımın aşırı genelleyici ya da aşırı tikelleştirici tarzlarından kendini uzak tutabilmesidir. *“Analitik sosyoloji, diğer iki yaklaşımın yararlılığını ve çekiciliğini sınırlayan tikelleştirici ve bunun karşısındaki evrenselleştirici uçlardan uzak durabilir.”* (Skocpol, 2011b: 433).

Skocpol’un üçlü açıklama stratejisine benzer şekilde Dean (2003) de toplum kuramı içerisine yerleşen farklı tarihsel yaklaşımları incelediği çalışmasında, üç ayrı toplum kuramını tartışmaktadır. Dean bu üç tarihsel yaklaşımı ilerlemeci teori, eleştirel teori ve efektif teori olarak kategorize etmektedir (2003: 3-4). Birincisi tarihi, toplumsal bir ilerleme olarak okumaktadır ve kökenleri Aydınlanma düşüncesine, Comtecu pozitivistliğe,

Marksist tarih felsefesinin belli ögelerine ve Weberci rasyonalist gelişme yorumuna dayanmaktadır. Dean'e göre ilerlemeci teori kendini doğa bilimlerinin prestijine kaptırarak, toplumsal yasalar içinde bir nedensellik arama gayretidir.

Eleştirel teori ise, mevcut modernist yaklaşımların bir eleştirisi olarak ortaya çıkmıştır ve teknokratik ve araçsal aklın ilerlemesine dayalı tek yönlü açıklama modeline alternatif olarak daha yüksek bir rasyonellik önermektedir. Burada öznenin kendiyile ve doğayla uzlaşma içerisinde yeni bir tarih okuması söz konusudur. Habermas'ın iletişimsel rasyonellik ve Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde ortaya koyduğu eleştirel modernizmin altyapısını oluşturduğu teorik bir çerçeve içerisinde, Weber'in doğa ve sosyal bilimler ayrımını öngören metodolojik tavrı belirleyicidir. Doğa bilimlerinin yöntemi yerine toplumsal ve kültürel yapıya yönelik spesifik metot ve perspektiflerin geliştirilmesinin önemine vurgu yapılmaktadır.

Efektif teori ise esas olarak bir sorunsallaştırma pratiğidir. Köken ve erek tartışmasının ötesinde bilgi ve hakikatin tarihsel formlarının yörüngelerini analiz etme gayesi vardır. Dean önceki iki kuramsal yaklaşımın cevapları yerleştirdiği yerde efektif teorinin sorular ürettiğini söylemektedir. Dean'e göre bu kuramsal yaklaşımın önemi, tarihsel dönüşümün çeşitliliğine, kısa zamanlar içerisinde gerçekleşen olaysal farklılaşmalara, zamansallıkların çokluğuna, eylemlerin zamanda ve uzayda değişkenlik gösteren formlarına ve tarihsel ilerlemenin yol aldığı patikaları geri çevirebilme imkânına yasanmaktadır. Efektif bir tarih yaklaşımı, tarihin anlamını bulmayı amaçlayan genel felsefi şema ve kategoriler karşısında olay ve eylem odaklı çözümlemeci bir yolu öngörmektedir ve kesin bildirimlere dayalı gerçeklik söylemlerine karşı kuşkulu tavrı nedeniyle eleştireliliği de içermektedir (2003: 4). Bu çerçevede Dean eleştirel ve efektif bir tarih kuramının savunusunu yapmaktadır .

Skocpol'ün analitik tarihsel sosyoloji yaklaşımı ile Dean'nin eleştirel ve efektif tarih kuramını, tarihsel yaklaşımımız için metodolojik bir temel sunmaktadır. Ancak bunlara kısa bir ekleme daha yapmak gerekmektedir. Bu da tarihsel fenomenlerin incelenmesinde kullanılacak ölçeklendirmeye ilgilidir. Tarihsel sosyolojinin analiz birimi olarak tespit edilen ölçek, tarihsel olayları açıklama noktasında analize katılacak unsurların kapsamını da belirler. Örneğin, toplumsal gelişmeyi toplum içi bir süreç ile açıklayan perspektifler, *“değişimin toplumsal yapısal kaynaklarını vurgular”* (Ragin ve Chirot, 2011:33). Her toplumsal gelişim süreci, özgül toplumsal deneyimin bir ürünü ve kendi

işsel yapısal determinizminin bir sonucu olarak düşünülür. Klasik sosyoloji ve özellikle işlevselci teoriler kendine bu tarz bir perspektif belirlemişlerdir. Marx'ın, Durkheim'in ya da Weber'in tarihsel süreçlere ilişkin yorumlamalarında, toplumsal değişme analizleri bir toplum içi gelişim izleğine bağımlı olarak kurulmuştur.

Ancak bu tarz yaklaşımlar daha geniş toplumlararası, uluslararası, kültürlerarası vb. etkileşim ve süreçleri açıklamada yetersiz bir ölçek ve açıklama biçimi olarak kalmaktadır. Tarihsel gelişimin yapısal ve efektif süreçleri, çoğu zaman belirli bir uzamda aynı tarihsel zaman diliminde karşılaşılan, birbiriyle ilişkiye giren ve birbirini farklı şekillerde etkileyerek biçimlenen sosyo-kültürel ve siyasal kurumsallaşmaların ortaya çıkmasına vesile olmaktadır. Örneğin, İbn-i Haldun'un *Mukaddime*'deki tarihsel yaklaşımı göçebe ve yerleşikler arasındaki bu tarz bir analizi içerir. Sezer'in Doğu-Batı sorunsalı ya da Wallerstein'in dünya-sistem teorisinin dayandığı temel yaklaşımlarda bu toplumlararasılığın izlerini görmek mümkündür.

Bu çerçevede tarihsel analizin zorluğu ve çok boyutluluğu bütün haşmetiyle karşımıza çıkmaktadır. Kuramsal yaklaşımımızı oluştururken Osmanlı musikisinin özgül bir toplumsal bağlamın ürünü olduğu düşüncesi bize yol göstermektedir. Bu özgüllük genel olarak tarihsel olayların karakteristiklerinden birisidir, fakat bunlar aynı zamanda belirli yapısal süreçlerin, toplum içi ve toplumlararası ilişkilerin içerisinden ortaya çıkarlar. Zaman ve mekânsal belirlenimlerin içerisinde gelişirler. Bu noktada tarihsel olumsuzluk ile tarihsel belirlenim arasında kuramsal bir dengenin sağlanması gerekmektedir. Bu denge aynı zamanda toplumsal yapı ile eylem arasında da kurulmalıdır. Bu nedenle Skocpol'ün analitik tarihsel sosyoloji yaklaşımını kurduğu temel oldukça önemlidir. Diğer yandan tarihsel gelişmenin bir ilerleme olduğu konusunda pozitivist/determinist bir tarihsel yaklaşımın olumsuzlanması, yerine toplumsal yapılar ile kolektif ve bireysel eylemlerin ilişkiselliğine dayalı tarihsel gelişmenin farklı yolları olabileceğinin düşünsel zemini desteklenmelidir. Bu noktada Dean'in tarihsel alternatiflerin olabirliğine imkân tanıyan eleştirel ve efektif tarih yaklaşımının katkısı önemlidir.

Tarihsel sosyolojinin olaylara yaklaşım biçimi içindeki farklı ele alış tarzlarının farklı analiz ölçeklerine göre avantajlı ve dezavantajlı olması bir yana, oluşturulan *“kavramsal modeller, sosyal bilimcilerin karşı karşıya olduğu çeşitlilikten ve karmaşıklıktan anlam çıkarmalarına yardım eden toplumsal görüngülerin basitleştirilmiş abartıları olarak görülmelidir”* (Ragin & Chirot, 2011:341). Bu anlamda bir kavramsal

modelin tüm tarihsel ve toplumsal kompleksin gerçekliğini açıklayabileceği iddiası muhtemelen entelektüel bir dayatmadan fazlası olmayacaktır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İMPARATORLUĞUN SİYASAL YAPISI

Bu çalışmada Osmanlı'da yüksek müzik alanının tarihsel olarak inşası, İmparatorluğun kültür politikasının bir sonucu olarak ele alınmaktadır. İncelemeye iktidar alanının temel niteliklerini belirleyerek başlamak, müzik alanının tarihsel kuruluş ve inşa dinamiklerini tespit etme noktasında faydalı olacaktır. Bu nedenle çalışmanın odaklanacağı ilk konu Osmanlı siyasi alanının nitelikleri ve imparatorluk yapısının işleyiş mantığıdır. Başka bir ifadeyle siyasi alanın belirli bir çerçeveye oturtulması, müzikal alan ile olan etkileşimlerini anlamlandırmamıza yardımcı olacaktır.

Osmanlı örneğinde, yarı-göçebe bir topluluğun birkaç yüzyıl içerisinde bir imparatorluk yapısına evrilen tarihsel serüveni, yalnız siyasi değil iktisadi, kültürel ve toplumsal alanlarda çok boyutlu yapısal değişimleri de beraberinde getirmiştir. Bu çok boyutlu etkileşim ağı içerisinde ortaya çıkan tarihsel değişimler, yeni durumla ilişkili olarak yeni kültürel üretim alanlarının ortaya çıkışına zemin hazırlayacaktır.

Osmanlı İmparatorluğu, aşağıda gösterileceği gibi bir imparatorluk siyasasına uygun olarak, yayıldığı bölgeler itibariyle birbirinden farklı sosyal, kültürel ve ekonomik birimleri içine almış ve uzun süre bu farklılıkları siyasi bir bütün içerisinde bir arada tutabilmiştir. Bu nedenle Osmanlı'ya yönelik oluşturulacak analitik çerçevenin onun bu birlik içindeki çeşitliliğine uygun olması gerekmektedir. Bu noktada imparatorluk formunda örgütlenme tarzının, yani Osmanlı'yı belirleyen siyasi formasyonun öne çıkarılması yerinde olacaktır.

Buradan hareketle çalışmamızda, imparatorluğun kozmopolit yapısını açıklamaya imkân sağlayan siyaset odaklı bir analiz çerçevesi önerilmektedir. Bu çerçeve içerisinde, önce imparatorluk kavramsallaştırmasına yönelik tartışma yürütülecek ve devamında özgün bir örnek olarak Osmanlı'yı hazırlayan imparatorluk geleneğine değinilerek, emperyal mimesis mekanizması açıklanacaktır. Coğrafi olarak bu siyaset geleneği, güney batı Asya ve kuzey Afrika'nın doğu kısmına tekabül eden Ortadoğu uygarlık platformunda ve bu platform üzerinde yükselen büyük imparatorlukların topraklarında yeşermiştir. O halde belirli parametreler dâhilinde ortak özellikler sergileyen bu uzun zamanlı coğrafi mekânın üzerinde yükselen imparatorluklar, tarihsel gelişme silsileleri içerisinde biri

diğerini önceleyen, biri diğerinin varisi olan ve bu perspektiften bir geleneğin taşıyıcısı konumundaki yapılaşmış bir örüntüye sahiptir. Bu geleneksel belirlenim içerisinde müziğin kapladığı alan, etkileşim ve konumlanmalar ise, siyaset kurumunun toplumsal bir temel olarak işlev gördüğü uzun tarihsel süreçlerin ortaklaştırdığı genel özellikler sergilemektedir. Bu bağlamda, İmparatorluk yapısı içinde yüksek kültürün üretilme ve sürdürülme biçimleri ele alınarak, söz konusu siyaset geleneği ile müzikal üretim arasındaki ilişkinin temelinde yatan uzun erimli etkileşim ağlarını belirlemeye çalışacağız.

3.1. İmparatorluğun İşleyiş Biçimi

İmparatorluklar, bazı siyasal toplulukların başka siyasal topluluklar üzerinde kurduğu hükümlerlikleri içeren politik kontrol ilişkileridir (Doyle, 1986:19-20). Doyle'a (1986) göre, imparatorlukların ortaya çıkmasına neden olan ya da olanak tanıyan koşullar dört farklı odağın etkileşimi içerisinde belirlemektedir: merkez (metropol), çevre, ulusötesi güçler ve uluslararası sistem. Buna göre imparatorluklar ne yalnızca ekonomik ne de yalnızca askeridir; imparatorlukları ortaya çıkaran ve onlara şekil veren güç ve kurumlar ekonomik ve askeri olduğu kadar siyasi, sosyal ve kültürelidir. Söz konusu kurumsal güçler merkez ve çevre arasında bir bağ oluşturdıkları zaman, merkezdekiler için bir hâkimiyet güdüsünü açığa çıkarmakta, çevredekiler için ise fethedilmenin önünü açan bir kırılmalığa yol açmakta ve işbirliğini kabule dönük eğilimler yaratmaktadır.

Doyle'un siyasal kontrol ilişkileri olarak çerçeveselendirdiği imparatorluk, hakimiyet bölgesinde kontrolü iki şekilde sağlamaktadır: 1- Doğrudan toprağın fethedilmesi veya ele geçirilmesi yoluyla formel bir kontrolle, 2- toprak işgalinden ziyade ülke kaynaklarının ve siyasal tercihlerinin üzerinde sağlanan enformel kontrolle (1986:30).

Bir imparatorluk yapısı, bünyesinde ikili bir toplumsal ilişki örüntüsü barındırmaktadır. İmparatorluklar hem tek bir toplum, hem de bir toplumlararası siyasi birim olmak üzere iki yönlü bir görüntü sunmaktadır (Doyle, 1986: 35-6). İmparatorluğa dâhil olan toplulukların üyelerinin her biri yönetici hanedanın uyruklarıdır. Fakat aynı zamanda imparatorluk bünyesindeki topluluklar, tam anlamıyla birbirine entegre olmamış toplumsal ilişkiler ve kültürel değerlerin taşıyıcısı olarak ayrık unsurların yan yana geldiği karmaşık bir yapının da içerisinde yer almaktadır. Bunun yanı sıra imparatorluğun sağladığı bütünsellik, bir federasyon ya da konfederasyonun sağladığı eşitliğe dayalı siyasal

birliklerden de farklıdır. İmparatorluğun kurucu toplumsal gücü, egemenlik kurduğu toplumlar üzerinde yetki sahibidir. Bu anlamda, “*Emperyal kontrol asimetrik etki ve güç uygulamasının bir biçimidir.*” (34).

Diğer yandan imparatorlukların bozulma, yıkılma ve yeniden canlanma dönemlerini incelediği çalışmasında Motyl (2001), imparatorluğu siyasal bir örgütlenme temelinde, analitik bir birim olarak ele alırken, merkez-çevre ilişkileri üzerine odaklanmaktadır. Ona göre imparatorluk, tekerlek poyrasına benzer bir ilişkiler modeli şeklinde hiyerarşik olarak örgütlenmiş siyasi bir sistemdir. Böylelikle merkez periferik güç odaklarını kendine bağlamakta ve periferik unsurların birbirleri ile doğrudan ilişki kurmalarının önüne geçmektedir. Bu yapıda merkezi elitler ve devlet, periferideki elitlere ve onların ait olduğu toplumlara hükmetmekte, imparatorlukta başlıca ilişkilere aracılık etmekte ve çevreden merkeze ve yeniden çevreye yönelik kaynak akışını düzenlemektedir. Merkez, formel olarak doğrudan periferiye müdahale edebildiği gibi, nüfuz bölgeleri oluşturarak enformel biçimde de bu bölgelerde egemenlik kurabilmektedir. Motyl’e göre, imparatorlukların çöküşü merkezin çevre üzerindeki hâkimiyetini kaybetmesiyle başlamaktadır (4-5). Bu nedenle Motyl için imparatorluğun karakteristik özelliklerini ortaya koyan ilişkiler, merkez ile çevre arasında kurulan ilişkilere dayanır. Coğrafi olarak bir siyasal şemsiye altında birleşmiş imparatorluk, kültürel olarak birbirinden farklı elitlere ve nüfuz bölgelerine sahiptir (Motyl, 1997: 20). İmparatorluklar, son derece merkezileşmiş bir yapı arz etmesi yanında, birbirinden farklı özellikler gösteren bölgelere yayılmış ve kültürel olarak farklılaşmış çok uluslu diktatoryal bir yapıya sahiptir ve tüm bunlar suyun yüzeyinde birbirine geçmiş halkalar gibi üst üste binmiştir (21).

Tilly (1997) de Doyle ve Motyl gibi imparatorlukları, farklı özelliklere sahip çevre güçleri üzerinde merkezi bir gücün egemenliği temelinde tanımlamaktadır. İmparatorluklar, merkezin etrafında örgütlenen büyük ve karmaşık siyasal birliklerdir. Burada dikkat çekilmesi gereken nokta, çevre güçlerinin kontrol altında tutulması için uygulanan yöntemdir. Bu yöntem esasen dolaylı olarak kurulan egemenlik ilişkilerine dayanır (1997: 3). Tilly, merkezi iktidarın emperyal nüfuz bölgesindeki denetimi sağlamak için bir takım askeri ve mali kontrol mekanizmalarını tesis ettiğini söylemekle birlikte, bu mekanizmaların özellikle iki şekilde esnetilebildiğini de vurgulamaktadır: 1- imparatorluğun içinde yer alan farklı bölgelerle onlara özel bağlılık sözleşmeleri yapılması yoluyla, 2- yerel elitlerin kendi nüfuz bölgelerinde kısmi özerklik içerisinde hareket

edebilmesine olanak tanınması yoluyla. Bunun karşılığında merkeze itaat sağlanacak, vergilerin ödenmesi ve askeri yardımların yapılması garanti altına alınacaktır.

Diğer yandan imparatorluklar, ya fetihler yoluyla doğrudan güç uygulayarak ya da yerel güçlerle işbirliğine gidip dolaylı kontrol mekanizmaları üreterek genişlemektedir. Emperyal yapının genişlemesinde ve idaresinde bu dolaylı kontrol mekanizmaları önemlidir. Çünkü çoğu zaman dışarıdan gelecek tehditlerin ve çevre bölgelerde gelişecek isyan girişimlerinin birlikte hareket etmeleri, bu dolaylı kontrol mekanizmaları sayesinde engellenebilecektir.

İmparatorlukların çok büyük alanları kontrol edebilme yeteneklerini, tekrar tekrar üretebildikleri esnek yapılarına bağlayan Tilly, onların bu yapıyı üretmekle başka bir takım avantajlar sağladığını da iddia etmektedir. Buna göre imparatorluklar merkezi kontrol mekanizmalarında büyük bir dönüşüm gerçekleştirmeksizin birbirinden farklı birçok küçük birimi bir arada tutabilmekte ve maliyetli gözetim ve baskı politikaları uygulamaksızın kaynakları merkeze aktarabilmektedir (1997: 4).²

İmparatorlukların uzun ömürlü ve esnek bir yapıya sahip olmalarını, onların karakteristik özellikleri olarak belirleyen Barkey (2008) ise, Motyl'in görüşlerini takip ederek, imparatorluğu şu şekilde tanımlamaktadır:

Bir imparatorluk, doğrudan ve dolaylı bir ilişkiler çeşitliliği üzerinden merkezi iktidara bağlanmış geniş çaplı bir bileşimi ve farklılaşmayı bünyesinde barındıran siyasi bir oluşumdur; bu siyasi oluşum içerisinde merkez, etnik olarak kendinden farklı gruplar üzerinde hiyerarşik ve yarı tekelci ilişkiler dolayısıyla siyasi denetime sahiptir (19-20).

Burada ağırlıklı olarak bir merkez etrafında çoğunlukla birbirinden bağlantısız etnik, kültürel ya da sosyal temelde organize olmuş birimlerin, merkezle farklı şekillerde kurduğu ya da kurmak durumunda kaldığı bir ilişkiler ağı söz konusu edilmektedir.

Barkey (2008) merkezi yapının, oldukça geniş bölgelere yayılmış bir devletin idaresini yürütebilmek adına sadece güce dayalı bir hiyerarşiden medet umamayacağı

² Merkezin çevreyi kontrol etme amacıyla ürettiği mekanizmaların esnekliği ya da başka bir ifadeyle tekil durumlar için gerekli olan tekil çözümleri üretme becerisi, geleneksel imparatorluk yapısının tesis edilmesinde önemli bir yönetim stratejisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı idare sistemi içerisinde de benzer uygulama örnekleri görülür. Şerif Mardin'in (2012) görüşlerini burada kısaca aktarmak yerinde olacaktır: "İmparatorluk genişledikçe Osmanlılar, karşılaştıkları yeni toplumsal kurumlarla, yerel törelere yasallık tanıyarak ve etnik, dinsel ve bölgesel özelliklere yönelik ve merkezsel olmayan bir uzlaşma sistemini pekiştirerek başettiler. Gevşek bağların işe yaradığını gördüklerinde, daha kapsamlı bir bütünleştirmeye girişmediler." (40).

görüştüğüdür. Ona göre ne kadar güçlü bir yapı olursa olsun merkezin “*itaati, kaynakları, haraçları ve askeri işbirliğini koruyabilmesi, siyasi bütünlük ve istikrar sağlayabilmesi*” için çevre unsurlarla belirli düzeylerde müzakereler kurması gerekmektedir. Bu amaçla merkez, kendi yönetim gücünü yerellerdeki elitlerle farklı biçimlerde paylaşmakta, kısmi olarak iktidar yetkisini onlara bırakabilmektedir. Emperyal devlet, “*denetimi ara düzeydeki çok çeşitli kurumlarla, yerel elitlerle, dini ve yerel yönetim kurumlarıyla ve sayılamayacak kadar çok, başka ayrıcalıklı kurumlarla paylaşır.*” . Barkey’e göre bu yönetsel çeşitlilik, siyasi yapının imparatorluk haline gelebilmesi için gerekli koşullardan birisidir. Bu yüzden, “*standart ilişkiler emperyal toplumun bütün kesimleri açısından geçerlilik kazandığında, artık imparatorluktan söz edemeyiz*” demektedir (20).

Bu noktada Barkey (2008: 21), emperyal devletin elitler arasında bir aracılık misyonu yerine getirdiğinden bahseder. Devlet bu rolü ele geçirdikten sonra, her biri kendi başına siyasal bir aygıt oluşturabilme yeteneğine sahip birimler üzerinde kontrol sağlamada önemli bir avantaj elde etmektedir. Bu sayede imparatorluk aygıtı, içerisindeki güç odaklarını birbirinden ayırmak, bütünleştirmek, ödüllendirmek gibi yönetsel uygulamaları hayata geçirmekte başarılı olabilmektedir. Merkezin bu pozisyonunu koruyabilmesinin yolu da farklı toplulukların farklı olarak kalmasını sağlamaktır. Bu nedenle imparatorluk bünyesindeki topluluklar, emperyal işleyişin bir sonucu olarak, homojen bir toplumsal örüntü kurmak amacıyla tektipleştirmeye maruz bırakılmamaktadır. Bu politika sosyo-kültürel çeşitliliğin sürekliliğini garantiye alırken, farklı yaşama biçimlerinin aynı siyasal şemsiye altında üretilmesi ve sürdürülmesinin de yolunu açabilmektedir. Ancak merkez ve çevre ilişkileri bir kez kurulduktan sonra sürekli bir gerilimin de içinde bulunduğu ikili bir karaktere sahip olmaktadır. İmparatorlukların meziyeti bu gerilimli ilişkiler ağını yönetebilme becerisindedir. Barkey’e göre bu aynı zamanda imparatorlukların var olma koşuludur:

İmparatorluklar, siyasi ve ekonomik kaynakları kendilerine mal etme tarzlarının; kültürel çeşitliliği yönetmeye uygun iktidar mekanizmalarının; bunların yanı sıra ideolojik/kültürel bir meşruiyet biçiminin oluşturduğu bir birleşimi koruyabildikleri müddetçe hâkimiyetlerini sürdürürler (25).

Diğer yandan, geniş alanları siyasal istikrar içinde bir arada tutabilmesi sayesinde imparatorluk, üzerinde kurulu olduğu coğrafyada uzun süreli bir barışın egemen olmasını sağlamaktadır (Toynbee, 1962: 573). Belirli bir mutabakatın kurulması ve sürdürülmesi,

uzun süreli istikrar sayesinde gelişme gösterebilecek kültürel ve ekonomik üretim için önemlidir. Buna paralel olarak Toynbee (1962 :569) imparatorlukları iletken yapılar olarak tanımlar. İmparatorluk topraklarını bir arada tutabilmenin başlıca yolu hızlı ve güvenilir iletişim ağları kurmaktır. İletişim emperyal devletin varlık sorunudur. Bu yalnızca askeri birimlerin kontrolü için değil imparatorluğa bağlı birimlerin politik kontrolü için de önemli bir araçtır. Bunun için imparatorluklar bir insan ömrü içinde tamamlanamayacak yolları yaparak, uçsuz bucaksız toprakları birbirine bağlar ve gelişmiş bir iletişim ağı kurulur. En eski imparatorluklar olan Sümer ve Akad'dan beri var olan kamusal posta hizmetleri bunun bir göstergesidir (580). Karakollar ve güvenlik birimleri insanları, yerleşim yerlerini korurken, bu ulaşım ve iletişim hatlarını da güvence altına alır. En önemlisi çevreden merkeze kaynak akışını kolaylaştırır. Ünlü'nün (2011) de belirttiği gibi, “... imparatorluklar kurdukları bu yaşam damarlarıyla üzerindeki egemenlik sürdürdükleri devasa topraklara daha önce görülmemiş bir entegrasyon düzeyi getirirler.” (110).

Osmanlı İmparatorluğu'nun ortaya çıkışını ve yükselişini uzun süreli emperyal döngüler modeline dayanarak yorumlayan Ünlü (2011), yukarıdaki açıklamalara benzer şekilde imparatorluğun, çeşitlilik arz eden grupları tek bir politik sistem içinde birleştirdiğini söylemektedir: “Devlet bu çeşitliliği yönetmek ve sömürmek için organize olur” (109). İmparatorluğu diğer siyasi örgütlenmelerden, kabileden, kent devletinden ya da ulus devletten ayıran önemli bir fark vardır: çeşitliliği yok etmeden yönetebilmek. İmparatorluklar hakim oldukları birbirinden farklı ve oldukça geniş bölgeleri aynı sistem içinde bir arada tutabilmek, “halkları, eşyaları ve toprakları kontrol etmek, uzak bölgeleri entegre etmek, iç düzeni sağlamak ve dışa karşı ülkeyi savunmak için bazı kurumlara ihtiyaç duyarlar” (110). Bu kurumsal ihtiyaçlar, onları çağdaşları olan diğer siyasi formasyonlara nazaran daha karmaşık örgütlenmeler yaratmaya zorlamaktadır.

Yukarıdaki açıklamalarda görüldüğü gibi imparatorluk formu esas olarak siyasi bir temel ile karakterize olmaktadır. Siyasi olanın önceliği, siyasi gücü elinde bulunduran seçkin zümrelerin siyasi, kültürel ve ekonomik tavır alışlarının kaynağındaki motivasyonun doğru bir şekilde ortaya konabilmesi noktasında önemlidir. İmparatorluk yapısını aslen kurucu hanedan ve etrafındaki seçkin kesimlerin politik tavırları ve ideolojileri belirlemektedir (Ünlü, 2011: 113). İmparatorluğun kuruluşundan itibaren en güçlü motivasyon, yöneticilerin güç ve şan-şöhret elde etme gayeleri, yani sembolik iktidarlarını kurma motivasyonudur. Savaşların ya da fetih hareketlerinin temelinde bu güdü yer alır.

Toplumsal prestij hiyerarşisinin en üstüne çıkabilmek, savaşlarda kazanılan şana ve şöhrete ya da ilim ve irfan sahibi olmaya bağlıdır. Ekonomik zenginlik üretici ya da ticari bir sermayenin kaynağı olarak değil, çoğu zaman gösterişçi bir tüketimin aracı olarak arzulanmıştır. Bu anlamda maddi çıkarlar ikincil önemde görünmektedir. Ancak elbette imparatorluk sisteminin sürmesinin maddi temelleri de vardır. Bu maddi temel, yönetici seçkinlerin zenginlik taleplerinden farklı olarak sistemin ihtiyaçlarının karşılanmasına yöneliktir. İmparatorlukların başlangıçta iktisadi güçlerinin kaynağı öncelikle dışarıya yönelik gerçekleştirilen fetih hareketleriyle elde edilen zenginlik ve ganimetlerdir. Ancak bu coğrafi genişlemenin bir sınırı bulunmaktadır. İmparatorluklar er geç bu teritoryal limitlerine ulaşırlar ve bir denge oluşur. Bu denge durumundan itibaren imparatorluğu idame ettirecek ekonomik kaynaklar, daha ziyade imparatorluğun iç kaynaklarının düzenlenmesi ile elde edilmek zorundadır. Bu da imparatorluğun bir sistem olarak içerisini güçlendirmesini ve içeride işler bir yapı kurmasını zorunlu kılmaktadır. Bu aşamadan sonra, imparatorlukta merkez ile çevre güçler arasında çıkar ortaklığı çoğunlukla bir çıkar çatışmasına dönüşmektedir (Ünlü, 2011: 114-5). Bu diyalektik bütünün varlığını koruması merkezin çevre üzerindeki kontrolünü sürdürebilmesiyle ilişkilidir.³

Bu kontrol mekanizmalarının üretilmesi noktasında, imparatorlukların davranış kalıplarını belirleyen mantıksal bir araçsallık olduğu da iddia edilmektedir. Ünlü (2011), özellikle Asyatik devletleri tanımlamak için kullanılan “Doğu despotizmi” kavramını Batılı oryantalist bakışın bir ürünü olarak görmekte ve doğuyu hareketsiz kapalı bir birim olarak kabul eden yaklaşımları reddetmekteyken, Doğu’ya ya da Asya’ya atfedilen bu tür tanımlamaların mekânla bir ilgisi bulunmadığını vurgulamaktadır. Yazar, “*Zaman ve mekânı aşan benzerliklerin temel nedeni ortak emperyal akıldır.*” (117) derken Çin’den İnk’a’ya kadar benzer yapıların ortaklıklarını başka bir düzlemde yeniden tanımlamaya çalışmaktadır. Tam bu noktada Wesson’dan şu alıntıyı yapar: “*İmparatorluklar diğerlerinden ne kadar kopya çekerlerse çeksinler, farklı iklimler, kültürler ve ekonomik koşullar içindeki temel benzerlikleri muhtemelen daha çok devasa topraklar ve çokluklar üzerindeki tek bir yönetim mantığıyla ilgilidir*” (Ünlü, 2011:117).

³ Bu ilişkiler kompleksinin tahlili konumuz dışındadır, ancak bu ilişkilerin özel olarak müzikal hayatın şekillenmesinde oynadığı rol göz ardı edilemeyecek derecede önemlidir ve bu çalışmada konu edilecektir. İmparatorluğun içerideki kaynaklardan faydalanmak suretiyle kendi varlığını koruma ve sürdürme eğiliminin/aşamasının, müzikal hayatın yeni biçimlerde yeniden üretilmesi anlamında, Osmanlı klasik musikisinin ortaya çıkış koşullarını hazırlayan etkenlerden birisi olup olmadığı da sonraki bölümlerde yapılacak tartışmalarda yer bulacaktır.

Yani çokluğu ve çeşitliliği yönetme yeteneği, benzer rasyonel idare mekanizmalarının ortaya çıkmasına sebep olmakta ya da bu mekanizmalara ihtiyaç duymaktadır. Tarihte bu mekanizmaları üretebilen yapılar, uzun süreli büyük imparatorluklara dönüşmüşlerdir.

İmparatorluğun toplumsal bir analiz birimi olarak ortaya koymaya çalıştığımız yapısal benzerlikler temelindeki kavramsal bütünlüğü, elbette ki eksiksiz değildir. Fakat imparatorluk yaklaşımının, tarihsel ve toplumsal gelişmenin belirli aşamalarında, özgül koşulların ve dışsal faktörlerin de göz önünde bulundurulacağı geniş bir perspektiften önemli bir analiz çerçevesi sunacağı da ortadadır. Özellikle Osmanlı'nın coğrafi olarak bir uygarlıklar arası bölgede konuşlanması, kültürel olarak bir sınır bölgeye ait olması (Kafadar, 2010; Barkey, 2008: 18) ve varlığını asırlar boyunca sürdürebilmesi onun özgünlüğü noktasında sürekli bir dikkati talep etmektedir. Bu noktada genel imparatorluk yaklaşımı içerisinde Osmanlı İmparatorluğu'nun özel tarihsel ve toplumsal koşullarını belirlemek yerinde olacaktır. Bu çerçevede Osmanlı geleneğinin yaslandığı Ortadoğu uygarlık platformu üzerinde, tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan imparatorluk silsilelerini ve bu silsilelerin uzun zamanı içerisinde yaratılan emperyal birikime sahip çıkma mekanizmalarını ele almak gerekmektedir. İşte bu birikimin imparatorluktan imparatorluğa aktarılmasını, "emperyal mimesis modeli" çerçevesinde açıklamaya çalışacağız.

3.2. Kurucu Bir Davranış Modeli Olarak Emperyal Mimesis

Osmanlı İmparatorluğu, Ortadoğu uygarlık platformu üzerinde kurulan imparatorlukların en sonuncusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir uygarlık zemininin yarattığı gelişmiş sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik ilişkiler ağı, imparatorluk deneyimlerinin yapısal karmaşıklıklarının inşa edilebilir olmasına ve bu karmaşıklığın sürdürülebilir olmasına zemin hazırlamaktadır. Bu anlamda "*Uygarlıklar imparatorlukları önceler. Bir yerde önce kentleri ve kentlileriyle, yazısıyla ve artı-ürüne el koyma teknikleriyle uygarlığın varolması gerekmektedir.*" (Ünlü, 2011: 115). Belli bir uygarlık platformu üzerinde kurulan imparatorluklar, tarih boyunca, diğer imparatorluklardan daha karmaşık ve sofistike yapılar üretmişlerdir (2011:115-6). Çünkü "*taklit edebilecekleri ve ilham alabilecekleri imparatorluk örnekleri hem niteliksel hem de niceliksel olarak*" fazladır (2011:119). Bu anlamda gelişmiş imparatorluk yapılarını önceleyen Çin,

Hindistan, Ortadoğu, Akdeniz gibi uygarlık merkezleridir. Uygarlık bölgeleri tarihsel süreç içerisinde emperyal birikimin ortaya çıkmasına ve bu birikimin aktarılmasına zemin hazırlamışlardır. Biri diğerini takip eden imparatorluk deneyimleri, bu birikimleri kendinden sonrakine aktarmaktadır. Tarihsel gelişmenin uzun zamanına ait olan bu işleyiş sayesinde sonraki her imparatorluk yapısı öncekinden “daha avantajlı, birikimli ve kültürlü” olmaktadır. Bu yaklaşımın önemi, uygarlık platformunun belirli bir siyasal formun, tarihsel gelişme içerisinde tekrar tekrar üretilmesine imkân veren karakterini ortaya koyması ve imparatorluk yaklaşımını ortak bir tarihsel gelişmeye sahip özgül bir coğrafya için özelleştirebilmesindedir. Ünlü’nün (2011) Ortadoğu uygarlık platformu olarak nitelediği bu bölge, Osmanlı’nın içerisinde yalnızca siyasal yaklaşımlarını devşirdiği bir coğrafya olmaktan ziyade, aynı zamanda kültürel ve sanatsal zevk ve beğenilerini de devraldığı ve geliştirdiği bir coğrafya olarak karşımıza çıkmaktadır.

Belirli ortaklıklara sahip uygarlık dairelerinin sağlamış olduğu emperyal verimlilik karşısında belirtilmesi gereken diğer önemli bir nokta da ortaya çıkışları itibariyle imparatorlukların tarihsel bir kuraldan ziyade özel durumlar olduklarıdır. İmparatorluklar kapladıkları alan itibariyle tarihsel zamanın önemli kısmını işgal etmektedir, fakat diğer yandan da erken devlet kurumsallaşmalarının büyük ve gelişmiş siyasal yapılara evrilmeleri belli ölçüde istisnai bir durumdur. Tarihte kurulmuş büyük imparatorlukların sayısı parmakla sayılabilecek kadar azdır. Küçük ölçekli bir örgütlenmeden imparatorluk yapılarına dönüşemeyenlerin sayısı ise bunlara oranla çok daha fazladır. Bu kıyastan yola çıkarak imparatorlukların ortaya çıkışı genel bir kural olmaktan ziyade birer istisnadır diyebiliriz. Bu duruma en güzel örnek Osmanlı’nın erken dönemlerinde Anadolu’da var olan beylikler dönemidir. Osmanlılar’ın Anadolu’daki çağdaşı diğer beylikler arasından sıyrılarak, küçük bir siyasi birlikten güçlü bir devlete, bir imparatorluğa dönüşme süreci de söz konusu istisnaya denk gelen ayrıksı bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. İmparatorluğun kuruluş süreci sancılı bir süreçtir ve içeriden ve dışarıdan birçok yıkıcı gücün bertaraf edilebilmesiyle gerçekleşmiştir. Örneğin, Ankara Savaşı (1402) sonrasında şehzadeler arasında yaşanan iktidar mücadelesi, Osmanlı devletinin bütünlüğünün bozulması tehlikesini ortaya çıkarmıştır (İnalçık, 2011: 69-103). Fetret Devri (1402-1413) olarak anılan bu dönem Osmanlı için çok önemli bir deneyim olmuştur. Osmanlı’nın bu karışıklık döneminin, bir iç savaşın üstesinden gelmesi aslında istisna olanın genel olana üstün gelmesi şeklinde düşünülmelidir. Bu çerçevede Ünlü (2011), I. Bayezid’in

ölümünden sonra yaşanan Fetret devrinin devletlerin kuruluş dönemlerinde ortaya çıkan olağan bir sürecin parçası olduğuna değinirken şunları söylemektedir:

Karşılaştırmalı devlet kuruluşu çalışan sosyal bilimcilerin ileri sürdüğü gibi, geçiş erken devlet aşamasında fetret devri olağan bir durumdur. Çünkü merkez ve merkezkaç güçler arasındaki amaç ve çıkar ayrılığı nedeniyle gerilim yüksektir ve yönetici aile içinde taht kavgaları başlar. Dış tehlike ya da saldırı bu eğilimleri sadece güçlendirir veya ortaya çıkarır. Arkasından iç savaş takip eder. Erken devletten olgun devlete geçiş işte bu faktörler yüzünden kural olmaktan ziyade bir istisnadır. (191-2)

Devletlerin ortaya çıkışı ve örgütlenmesi ve başarıya ulaşarak sistemli bir organizasyona dönüşmeleri tarih ve sosyoloji için ilgi çekici bir konudur. Toplum içi ve toplumlararası ilişkiler bir oluşum ya da geçiş döneminin akıcı ve kalıplaşmamış hareket biçimleri nedeniyle genellikle bir çatışmanın diyalektiği içerisinde şekillenir. Bu çatışmanın tarafları geleneksel olarak bir merkez konumunu güçlendirmeye çalışan irade ile bir şekilde bu merkezin dışarısında kalan fakat merkez tarafından da kontrol altına alınmaya çalışılan kesimler arasında gerçekleşir. İşte bu çatışmadan bir devlet organizasyonun ortaya çıkması tarihsel bir kural olmaktan ziyade bir istisnadır. Bu anlamda Ünlü'nün (2011) de değindiği gibi, Osmanlı'nın kuruluş aşamasında ya da başka bir ifadeyle merkezileşme aşamasından geçerek bir devlet sistemini oturtması bir istisna halidir. Özel olarak Osmanlı'nın, genel olarak başarıya ulaşmış imparatorlukların bu istisnai varlıklarını sürdürme noktasında geçmiş deneyimlerden büyük ölçüde yararlandıkları görülmektedir.

İmparatorluk deneyiminin aktarılması tarihsel imparatorluk silsilelerinin sürdürülmesi anlamında elzendir. Bu noktada Toynbee'nin imparatorlukların psikolojik evrenselliği dediği duruma kısaca değinmek açıklayıcı olacaktır. İmparatorlukları evrensel devletler olarak ifadelendiren Toynbee (1962: 562-8), onların yalnızca coğrafi olarak evrensel olmadığını, aynı zamanda psikolojik olarak da evrensel olduğunu söylemektedir. İmparatorlukların psikolojik evrenselliği, uyrukları üzerinde yarattıkları ölümsüz devlet algısından kaynaklanmaktadır. Toynbee, ölümsüz sandıkları imparatorlukları yıkıldığında uyruklarının uğradığı şaşkınlıktan bahsederken (563), bu algının ne kadar yerleşik olduğunu vurgulamak istemiştir.⁴ Ancak bundan daha ilginç olan bu algının birbirinden

⁴ Bu ebedi devlet fikrinin Osmanlılar'da da merkezi gücün yerleşmesinden sonra XV., XVI. yüzyıllardan itibaren kullanıldığı görülür (Mehmet Genç ile yapılan söyleşiden, Özdalga içinde, 2011:88). Bu noktada Osmanlı'nın, *Devlet-i Âliye-i Ebed Müddet* olarak kendini tanımlamaya başlamasından itibaren imparatorluk

farklı imparatorlukların yönetici/seçkin kesimleri tarafından sürdürülme mekanizmasıdır. “Ölümsüz bir devlet” yıkıldıktan sonra onun mirasını devralan ardılları da aynı iddiayı sürdürmektedir. Bu iddiaya dayanak olarak ardıl devletler kendilerini önceki imparatorlukların varisi olarak göstermektedirler. Bunun en çarpıcı örneklerinden birisi, hükümdarların/kralların önceki imparatorluklarda kullanılmış olan hükümdarlık/krallık unvanlarını kendi üzerlerine alarak kullanmalarıdır (Toynbee, 1962: 564).

Osmanlı hükümdarlarının kullandıkları unvanlar bu durumu çok açık biçimde örnelemektedir (İnalçık, 2012: 115-121). Osmanlı hükümdarları, Osmanlı'nın ilk dönemlerinde özellikle Moğollara karşı, kökenlerini soylu bir geçmişle özdeşleştirmeyi siyasal iktidarlarının meşruiyet dayanaklarından biri olarak görmüşler, Kayı boyundan olduklarını iddia etmişler ve “han” unvanını kullanmak suretiyle Orta Asya köklerine ve geleneklerine sahip çıkmışlardır. İnalçık (2011a: 80) bu durumu “Oğuzculuk” olarak nitelemektedir. Osmanlı sultanlarının kullandığı hükümdarlık sıfatları arasında “gazilik” de önemlidir. Gazi unvanı, İslam dini ve müslüman halk uğruna savaşanlar için kullanılır (İnalçık, 2011a: 25-26) ve Osmanlı hükümdarlarının en başından, Osman Bey'den itibaren İslam geleneğinin bir taşıyıcısı olma vasıflarını ortaya koymaktadır. İslam geleneğine atıf yapan bir diğer unvan da “sultan” unvanıdır. Diğer yandan Pehlevice bir kelime olan “padişah” (İnalçık, 2012: 117) unvanı “şahların şahı” (şahenşah) anlamında Sasaniler'den kalmaz. Osmanlı hükümdarlarının bu unvanı taşımaları İslam öncesi İran geleneği ile kurulan bağların bir göstergesi olarak okunabilir. Bunlarla birlikte Osmanlı hükümdarlarının kullandıkları bir unvan daha vardır ki, Osmanlı'nın Avrupaî karakterini yansıtmaktadır. Padişahların “kayser” sıfatını kullanmaları onların Roma imparatorluk mirasına da sahip çıkma motivasyonunun bir göstergesi olarak düşünülebilir. Kayser sıfatını kullanan ilk Osmanlı hükümdarı muhtemelen I. Bayezid'dir (bkz. İnalçık, 2011a: 79). Ancak bu unvanı gerçekten sahiplenen İstanbul'un fethinden sonra Roma'nın gerçek varisi olduğu iddiasıyla ortaya çıkan II. Mehmed olacaktır (İnalçık, 2011a: 111). Fatih ile birlikte gerçek bir imparatorluğa dönüşen Osmanlı Devleti, onun şahsında “*Türk, İslâm ve Bizans geleneklerini bağdaştırarak klâsik Osmanlı pâdişahını yaratıyordu.*” (İnalçık, 2011a:112)⁵

aşamasına vardığı ve kendini algılama biçimi olarak öncellerinin benzeri bir yaklaşım geliştirdiği söylenebilir.

⁵ İnalçık'ın sentez yaklaşımını destekleyen Barkey'e göre (2008:18) Osmanlı, bir üst kimlik algısından ötürü bir Türk-İslam devleti olarak kabul edilse bile, aynı zamanda bütün bir Akdeniz havzasının tarihsel mirasının

İmparatorluklar arasındaki aktarım zincirleri, özellikle imparatorlukları tarihsel bir süreç içerisinde yerleştirdiğimizde karşımıza çıkan *emperyal mimesis* olgusunun gücünü göstermesi nedeniyle önemli gözükmektedir. İmparatorluklar, önceki imparatorluk deneyimlerinden idari, askeri, sosyal ve ekonomik olduğu kadar kültürel olarak da faydalanmaktadır. Bu anlamda emperyal kültür denilen olgu, imparatorluğun yönetici elit kesiminin kültürüne denk düşmektedir. Bu nedenle imparatorluklarda kültürel yapının halk kültürü ve yüksek kültür şeklinde ikili bir karakter taşıması geleneksel bir zorunluluk olarak ortaya çıkmışa benzemektedir.

Böyle bir yapı içerisinde hükümdarın konumu oldukça önemlidir. Hükümdar, siyasi bir zirveyi temsil ettiği gibi bu zirveyi sosyo-kültürel donanımlarla da pekiştirmek durumundadır. Geleneksel imparatorluklar içerisinde hükümdarın en tepede olduğu toplumsal hiyerarşi ve hükümdara boyun eğme, yüceltilen fikirler olmuşlardır, böylece patrimoniyal yapı meşru kılınmaya çalışılır. Ancak bu fikirlerin üretilmesi için hükümdarın kendi büyüklüğünü ya da ayrıcalığını üreten temsil biçimlerini ortaya koyabilmesi gerekmektedir. Pers kültürü üzerine çalışmasında Canfield (2005) bu temsil biçiminin Pers hükümdarlarınca nasıl ortaya koyulduğunu şu şekilde açıklamaktadır:

“İmparatorlar, güçlerini sergilemek amacıyla, büyük saraylar yaptırmış, bahçeleri donatmış, görkemli tahtlarından ülkeyi yönetmiş ve muhteşem taçlar giymişlerdi. Aynı zamanda mimar ressam, güzel sanat ustaları, şairler ve âlimler gibi “yüksek” kültür temsilcilerini de himaye etmişlerdi. İktidarlarının mutlaklığını ispatlamak için ülkelerini savaşçı-hükümdar, ülkenin koruyucusu, medeniyetin mimarı, çorak toprakların yetiştiricisi ve adalet timsali olarak yönettiler.” (18)

Görüldüğü üzere bu betimleme aslında genel olarak bir hükümdarın, bir imparatorun siyasal ve sosyo-kültürel olarak konumlanışının ve ona dair üretilen imgenin genel bir resmini verir niteliktedir. Bu tipoloji, imparatorluğun büyüklüğünü gösteren her alanın esas koruyucu ve kollayıcısı olarak imparator karakterinin bir gelenek içerisinde nasıl muhafaza edildiğinin göstergesi olmaktadır. Yönetici sınıfın başı olarak padişah ya da hükümdar, ülkenin koruyucusu ve adaletin dağıtıcısı olması yanında bilimlerin ve yüksek kültürün de en büyük hamisi olmuştur. Bu vasıfların tamamını ve belki de daha fazlasını

taşıyıcısıdır. Bu miras Türk ve İslami öğelerin yanı sıra, “Roma, Bizans ve Balkanlar’la; Türk-Moğol kurumları ve pratikleri”ni içermektedir.

üzerine alan Osmanlı padişahları ve saray teşkilatının dayandığı siyasal, kültürel gelenek, binlerce yıllık tarihe yaslanan imparatorluk geleneğinin içerisinde şekillenmiştir.

Bu duruma örnek olması anlamında eski Doğu toplumlarında görülen siyasetnâme geleneğine değinmek anlamlı olacaktır. İran, Hint, Arap, Moğol ve Türk devletlerinde görülen, genellikle âlimler ya da bürokratlar tarafından yazılan siyasetnameler, hükümdarın devleti nasıl yönetmesi gerektiğine dair bir nasihatname özelliği göstermektedir. İçeriğinde hükümdarın sahip olması gereken özellikler, saltanatın kuralları ve gerekliliklerinin yer aldığı bir ideal devlet yönetim biçiminin nasıl olması gerektiğine dair bilgiler yer alır. Toplumsal ve kültürel yapının özelliklerinin açıklandığı bu metinlerde, ekonomik, askeri ya da hukuksal uygulamaların ne şekilde yapılacağına dair bir kamu idare sisteminin her alanına yönelik hükümdarın bilgiledirilmesi amaçlanmaktadır.

Siyasetnâme türünün önemli örnekleri olarak, Farabi'nin "*el-Medinet-ül Fazıla*"sı⁶, İbn Teymiyye'nin "*es-Siyasetüs Şeriyye*"si, Yusuf Has Hacib'in "*Kutadgu-Bilig*"i, Nizâmülmülk'ün "*Siyâsetnâme*"si, Gelibolulu Mustafa Ali'nin "*Nasihütüs Selatin*"i gibi eserler yüzlerce yıllık bir idare deneyimini kendi çağları için sürekli güncellemişler ve geçmiş deneyimlerin aktarılmasını sağlamışlardır. İnalçık (2011b), Nizâmülmülk'ün "*Siyâsetnâme*"si için şunları söylemektedir: "*Siyâsetnâme, Sâsânîler İran'ında, Hind-İran devlet idare teori ve uygulamalarını içeren bir eserdir ve Osmanlılara kadar tüm Moğol ve Türk hânedanları döneminde idare adamlarına rehber olmuştur.*" (26). Bu geleneksel rehberlik, devlet yönetimi konusunda adeta bir doktrine dönüşen *adalet dairesi teorisinin*, Sasaniler'den Osmanlı'ya kadar, imparatorluk silsileleri üzerinden sürmesine vesile olmuştur. Başta hükümdar olmak üzere bu siyasal misyonu kuşanmış yönetici seçkinlerin, imparatorluk geleneğinin kurumsallaştırdığı şekliyle siyasal konumlarını ayrıcalıklı kılmalarının kültürel anlamda önemli bir sonucu olmuştur. Siyasal ve kültürel elitist bir zümreyi teşkil eden bu statü, yüksek kültürün üretilmesi ve sürdürülmesi misyonunu da üzerine almış, siyasal elitizm kültürel elitizm ile bütünleşmiştir. Netice itibariyle yüksek kültür ve halk kültürü olarak ayırt edilebilen ikili kültürel yapı içerisinde siyasal seçkinler, yüksek kültürün ya da başka bir ifadeyle emperyal kültürün hâmisidir.⁷

⁶ Arslan (1987:10-14) , Doğu'daki siyasetname geleneğinin kaynakları arasında Antik Yunan felsefe ve siyaset bilgisinin de olduğunu, Farabi'nin eserinde Platon'un "Devlet"inden önemli ölçüde yararlandığını söylemektedir.

⁷ Osmanlı örneği için (bkz. Mardin, 2012:44)

Bununla birlikte seçkin zümreler arasında da belirli bir hiyerarşik yapı bulunmaktadır. İmparatorluk yapısı, merkezde konumlanmış yöneticiler/seçkinler ile diğerleri arasında iki boyutlu bir hiyerarşinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bunlardan ilki merkezdekilerin, imparatorluğun bünyesinde yer alan yerel siyasal birimlerin seçkinlerine, diğeri de imparatorluğun çağdaşı dış siyasal yapıların seçkinlerine yönelik bir algının tezahürüdür. İmparatorlukta hanedan ve etrafında kurulu merkezi güç içerisinde yer alan seçkinlerin, kendileriyle diğerleri arasında kültürel ve politik bir ast-üst ilişkisinin kurulu olduğuna dair güçlü inançları bulunmaktadır. Ünlü'ye (2011) göre “*Dışarıdakilere ve içerideki periferik unsurlara karşı bu üstünlük iddiası binlerce yıllık geçmişe ve ‘doğallığa’ sahiptir*” (112). Fakat bu algılama katı bir tutuculuk olmaktan ziyade “*yönetici eliti birbirine bağlayan bir çimento vazifesi görmüştür*”. Emperyal kültür, bu kültürün varisi ve sahibi olan seçkin zümreler tarafından/aracılığıyla sürdürülmektedir. Bu kültürel yapının ömrü çoğu zaman bir imparatorluğun ömründen daha fazla sürmektedir. Çünkü aynı topraklarda sonradan kurulan imparatorluklar, kendi üstünlüklerini kabul ettirmek ya da meşru dayanaklarını oluşturmak adına önceki emperyal kültürü sahiplenmektedir. “*Aynı coğrafyadaki bir sonraki imparatorluk işte bu nedenle önceki imparatorluklara sahip çıkmak zorundadır.*” (112). Böylece, emperyal mimesisin temel motivasyonunun kaynağında politik gücün ideolojik dayanaklarının inşa edilmesi yanında, bu kültürel seçkincilik iddiasının meşrulaştırılmasının da bulunduğu görülmektedir.

Bu kültürel seçkincilik ideolojisi yalnızca yerleşik imparatorluk gelenekleri içerisinde statik bir algılama biçimi değildir. Toplumsal değişim süreçlerinin bir sonucu olarak sonradan da edinilebilmektedir. Osmanlı örneğinde olduğu gibi göçebe/yarı göçebe toplulukların yerleşik hanedanlıklara dönüşerek inşa ettikleri imparatorluk yapılarında benzer bir durum söz konusudur. Bu seçkin sınıf ideolojisi toplumsal bir dönüşümle birlikte girilen yeni bir kültürel çevrenin taleplerine paralel olarak ortaya çıkmakta, çoğunlukla da göçebe toplulukların yerleşik uygarlıklar üzerinde tesis ettikleri egemenliklerinin bir sonucu olarak belirlemektedir. Bu kültürel değişim süreci ise, siyasal ve ekonomik değişimle ilişki içerisinde, göçebe yaşamın homojen sosyo-kültürel yapısının, kent yaşamının sosyo-kültürel heterojenliği karşısında, kabile topluluğunun mikropolitikasının imparatorluğun makropolitikası karşısında giderek sönümlenmesi ile karakterize olmaktadır. Kurucu hanedan ve çevresindeki yönetici elit tabakanın kültüründe, yerleşik merkezi devlet yapısı geliştikçe, halk kültüründen yüksek kültüre doğru bir

dönüşüm, bir kültürlenme süreci ortaya çıkmaktadır. Bu süreci İbn-i Haldun *Mukaddime*'nin (1986 [cilt 1]) “devletin göçebelik devresinden yerleşik hayat devresine geçmesi” faslında şu şekilde anlatmaktadır:⁸

...göçebelik devresini yerleşik ve medenî hayat devresi ve zarurî olan bir ihtiyacı diğer bir ihtiyaç takip eder. Devlet adamları yerleşik ve medenî olan yaşayışlarında kendilerinden önce gelip geçen devletleri örnek edinirler. Onların hallerini ve yaşayışlarını gözleri ile görürler, çoğunlukla, bu gördüklerini o kavimlerden alırlar. Araplar Fars, (Doğu) Roma yurtlarını fethet ve onların kız ve oğullarını hizmetlerinde kullandıktan sonra, bu iki kavimden birçok şeyler aldılar. Araplar bu çağa kadar medenî ve yerleşik bir hayat yaşamıyorlardı. (437)

Benzer şekilde Osmanlı Devleti'nin kuruluşu bu geçişin tipik bir örneğini sunmaktadır. Osmanlı toplumu siyasal olarak bir beylik konumundan karmaşık bir devlet yapısına doğru ilerledikçe, Osmanlı yönetici sınıfının da kültürel olarak halk kültüründen bir seçkin kültüre doğru evrildiği görülmektedir. Bu değişim süreci, Selçuklu-Osmanlı ilişkisi bağlamında, periferik bir unsur olan Osmanlı hanedanının Selçuklu merkezine öykünmesi, yani Osmanlı'nın Selçuklulaşması olarak ifade edilebilir. Böylece geleneksel Ortadoğu uygarlıklarına paralel olarak, geleneksel Türk-İslam toplumlarında görülen ikili kültürel hayat, devlet/merkez teşkilatlanması geliştikçe Osmanlı toplum yapısında da ortaya çıkmıştır. Bu ikili kültürel yapının bir yanında yönetici sınıf ve kentli seçkin zümrelerin yüksek kültürü, diğer yanında ise tebaanın ve kırsalın halk kültürü bulunmaktadır.

Osmanlı'nın bir beylik olarak ilk örgütlenme dönemlerinde, merkezi bir güç olan Selçuklu sarayı ile Selçuklu-Bizans arasında bir tampon bölge olan Batı Anadolu'daki sınır boylarında yer alan uç beyliklerin kültürel yapıları arasındaki farklılık, bu ikili yapıyı kanıtlar niteliktedir. İnalçık (2008) manzarayı şöyle betimlemektedir: “*Selçuklu devletinin sünnî mezhep, medrese kelâmı, yapay bir edebî dille yazılmış saray edebiyatı ve şeriat hukukundan oluşan ileri uygarlığı, sınır bölgelerinde yerini aykırı dinî tarikatlar, tasavvuf, menkıbe edebiyatı ve örf hukuku ile belirginlik kazanan bir halk kültürüne bırakıyordu.*” (12-13).

Osmanlı'nın beylik döneminde yaşatılan kültürel hayat, şüphesiz sözü edilen halk kültürünün bir örneği idi. Kabile hayatının mikropolitikası (Findley, 2008: 29) bu dönem boyunca beyliğin idari sosyal mekanizmalarını belirlemektedir. Aynı durum Osmanlı'nın

⁸ İbn-Haldun'un taklit teorisinin ana hatları için (bkz. Uygun, 2008:60-67)

çağdaşı diğer Anadolu beylikleri için de söz konusudur (İnalcık, 2011b: 73). Selçuklu'nun, merkezi bir güç olarak varlığını temsili de olsa sürdürdüğü XIII. yüzyıl sonlarında Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde varlık bulmuş olan beylikler, merkez karşısında periferi konumundayken, İnalcık'ın (2008: 13) belirttiği üzere, buldukları bölgelerde güçlendikçe Selçuklu Sultanlığı'nın gelenek ve kurumlarını benimseme (Selçuklulaşma) yoluna gitmişlerdir. Benzer bir süreci Osmanlı öncesindeki Türk imparatorluklarında da gözlemek mümkündür. Osmanlı'nın göçebe bir hanedandan yerleşik bir hanedana dönüştükçe geçirdiği farklılaşmanın bir benzerini Findley (2008: 88-89) Selçuklular'ın da yaşadığını ve bu olgunun benzer deneyimleri yaşayan hanedanlar için neredeyse evrensel bir norm olduğunu söylemektedir. Diğer yandan çoğu zaman eski göçebelikten kalma bir takım adet ve uygulamaların yerleşik hanedanlığa geçişten sonra ortaya çıkan yüksek saray kültürü içinde yer etmiş olduğu da görülmektedir. Hassan (1990) bu durumu Selçuklu örneği bağlamında şu şekilde aktarmaktadır:

Selçuklu saray örgütlenmesinin bütün temel esaslarıyla İran etkisi sonucunda oluşmuş bulunması; saltanatı ululamak yönündeki bütün donanımlar, unvanlar, şatafatın eski Sâsânî saraylarına benzer bir hâl almasıyla, bunun hemen yanındaki kandaş-Türk kökenli av törenleri, bu iç içe geçmiş manzara şaşırtıcı gelmemelidir. (360)

Ancak eski göçebe alışkanlıklar görüldüğü üzere, yerleşik kültürel donanım karşısında ikincil öneme sahiptir. Gelişmiş siyasi idare mekanizmalarının üretilmesi ile yüksek kültürel/sanatsal etkinlik alanlarının inşa edilmesi arasında sıkı bağlantılar bulunmaktadır.

İmparatorluk geleneğinin sürdürülmesi adına önemli bir unsur olarak ortaya koymaya çalıştığımız emperyal mimesis olgusunun Osmanlı'nın bir imparatorluk olarak kendini inşa etme sürecinde de etkin bir faktör olduğunu belirtmiştik. Osmanlı kendini kurma sürecinde, genel olarak Ortadoğu daha özel olarak ise Türk-İslam siyaset geleneği içerisinden biçimlenmiş siyaseti, iktisadı, kültürel ve toplumsal formları benimsemiş ve kendisini bu geleneğin taşıyıcısı olarak konumlandırmıştır. Bu konumlandırmaya, yani emperyal mimesise içkin tarihsel olarak iki temel misyon/amaç bulunmaktadır: Birincisi imparatorluk geleneğinin önceki büyük temsilcilerine benzeme, ikincisi ise geleneğin çağdaş temsilcileri arasında en önde olma. Her ikisinin de ortak motivasyonu sembolik gücü elde etmektir.

Osmanlı bağlamında, birinci boyut, Selçuklu/Moğol geleneğini devam ettirme davranışı ile karakterize olurken, ikinci boyut, siyasi ve ekonomik gücün hâkimi olmak yanında sanatın, ilimlerin, kültürün merkezi ve en büyük hâmisi olma politikası çerçevesinde çağdaşı olan Ortadoğu'daki diğer gelişmiş kültür ve siyaset merkezleriyle olan rekabetinde kendini ortaya koymaktır.

Bu bağlamda Osmanlı, kuruluş döneminde –yukarıda bahsedildiği gibi diğer beylikler de pek farklı değildir- Selçuklu'ya bağlılığın ve onun geleneğini sürdürmenin tipik örneklerinden bir tanesidir. Osman Bey'in 1288'de Karacahisar Kalesi'ni alması üzerine Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Mesud ona beylik alametleri olarak âlem, tuğ ve tabl (davul) göndermiştir. Bu alametler, ikinci vakti Osman Bey'in çadırına ulaştığında burada “*tabl u âlem*”in “*nevbet*” vurduğu ve Osman Bey'in Selçuklu hükümdarına hürmeten ayağa kalktığı rivayet edilmektedir. Osmanlı sultanlarının II. Mehmed'e kadar bu âdeti devam ettirdikleri bilinmektedir (Uzunçarşılı, 1988: 272-73).

XIV. yüzyıl başında, yani Osmanlı Beyliği'nin kurulmasından hemen sonra ortadan kalkan bir devletin hükümdarına, Osmanlı Sultanları bir buçuk asra yakın bir süre törensel bir saygı ve bağlılık göstermişlerdir. Bu uygulamanın Fatih zamanında sona erdirilmesi, Osmanlı Sultan'ın artık kendisini en azından Selçuklu sultanları ile aynı seviyede görmeye başlamış olduğunun bir göstergesi olarak yorumlamak mantıklı olacaktır. Osmanlı'nın bu aşamadan itibaren söz konusu gelenek içerisinde, kendi kurumsal yapısını oluşturduğunu ve artık kendisini bir merkez olarak konumlandırma noktasına ulaştığını söylemek mümkündür. II. Mehmed'in saltanatının başında İstanbul'un alınması, bu merkez konumun inşası paralelinde siyasi bir gücün ifadesi olduğu kadar, İslam dünyası için taşıdığı anlamlardan ötürü sembolik de olsa bir rüşd ispatının da göstergesidir. Bu aşama, özetle, Osmanlı'nın bir gelenek taşıyıcısı olarak üstlendiği misyonun gereksinmelerinden birincisine karşılık gelmektedir.

Geleneğin temsilcileri arasında en önde olma amacı/misyonu ise, önce II. Mehmed'in Karaman Devleti ve Akkoyunlular'a karşı verdiği mücadelede, sonra da I. Selim döneminde (1512-1520) girilen Ortadoğu'yu egemenlik altına alma siyasetinde belirginlik kazanmaktadır. Ortadoğu rekabeti içerisinde bugünkü Mısır, Suriye ve Doğu Anadolu'yu Osmanlı hâkimiyetine katan I. Selim, kutsal toprakların da koruyucusu unvanını almıştır (İnalçık 2008: 39). Bu fetihlerle, Doğu-Batı arasındaki önemli ticaret yollarının kontrolünü eline geçiren İmparatorluğun gelirleri de önemli oranda artmıştır.

Siyasi ve iktisadi başarısı yanında, Sultan ele geçirdiği bölgelerde bulunan önemli bilim ve sanat insanlarını da İmparatorluk başkentine götürmüştür. XVII. yüzyıl ortalarına kadar çoğunlukla başarıyla sonuçlanan Doğu seferlerinde ele geçirilen merkezlerin iktisadi ve kültürel zenginliklerine el koyma politikasının, İstanbul'un bir bilim ve kültür merkezi haline gelmesine önemli katkıları olmuştur. Söz konusu tavır geleneğin en büyük temsilcisi olma misyonuyla örtüşmektedir.

O halde şunu söyleyebiliriz: Osmanlı'nın, içinden çıktığı geleneği siyasi bir güç olarak yeniden üretme kabiliyetine ulaştığı andan itibaren, hükümdarın zenginliğinin ve ihtişamının diğer göstergeleri olarak iktisadi, sosyal ve kültürel üstünlüğü de elde etme gayreti sergilemesi, geleneğe içkin bir tutum, hatta bu geleneğin kendisidir.

3.3. Kültür Alanında Sarayların Konumu: Elitizm, Yüksek Kültür ve Patronaj

İmparatorluklarda yüksek kültürün taşıyıcısı, siyasal gücün merkezi olarak başta hükümdar, hanedan, saray ve bunlarla olan ilişkileri neticesinde ortaya çıkan seçkin sınıflardır. Yukarıda emperyal mimesis marifetiyle bu kültürün imparatorluklar silsilesi içerisinde seçkin sınıflar aracılığıyla sürdürülme biçimlerine değinmiştik. Bu çerçevede, imparatorluklarda kültürel elitizm, siyasal elitizmin bir sonucu olarak, bir seçkin sınıf ideolojisinin meşruiyet dayanaklarından birisi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, emperyal kültürün bir unsuru olan yüksek müzik kültürünün kurumsallaşması, siyasal/kültürel elitlerin yükselişine bağlı olarak toplumsal ve kültürel yapıdaki değişimle yakından ilişkilidir.

İnalcık'ın (2011b) belirttiği üzere patrimonyal imparatorluk siyaseti, ikili kültürel yapıyı, seçkinlerin kendilerini sıradan halktan ayırma ihtiyacının bir gereği olarak, bilinçli bir şekilde sürdürülmüştür.

... tefrişatta, etiket-muâşeret âdâbında, yüksek sanatlarda, edebiyatta, divan inşâ üslubunda, giyim kuşamda saray kültürü ayrıcalığını daima korumuştur. Bu biçimde egemen yüksek kültür, kâdir-i mutlak patrimonyal pâdişah egemenliğinin bir sembol ve ifadesidir. Patrimonyal kültür, saray dışında hayatın her yönünde kendini gösterir (12).

Siyasi elitizmin, kültürel donanımlar ile pekiştirilmesi emperyal mimesis mekanizması içerisinde anlamlı ve beklenir olmaktadır. İbn-i Haldun'un bolluk ve refaha

dalmanın devletin tabiatında var olduğu görüşünün temelinde bu süreçler vardır. İbn-i Haldun (1986 [c. 1] şunları söylemektedir:

Herhangi bir devlet galebe çalarak, diğer bir devleti kendinden önce hükümet sürenlerin elinden aldıktan sonra, kıymetli giyim, cihaz ve esvabı çoğalır. Bunlar zarurî ihtiyaçlar dairesine geçer, kaba hayatlarını bırakarak lüzumsuz şeylere başvururlar, ince ve zarif ve süs kabilinden olan nesnelere çoğaltırlar, âdet, alışkanlık ve hallerinde kendilerinden önce hükümet sürenleri örnek edinirler. Bu boş nesnelere onlar için elde edilmesi gerekli bir ihtiyaç ve zaruret halini alır... Bunlarla öğünürler, kendilerinden sonra gelenler bu hususta öncekileri örnek edinirler. Devletlerin son günlerine de devletleri yıkılıncaya kadar da bu âdet ve alışkanlıkları bırakmazlar (424-5).

Bu seçkin yaşantısının uygulanabilir olduğu en ideal mekânlar da kuşkusuz saraylardır. Saraylarla birlikte adeta bu elitist kültür geleneği de yeniden inşa edilmektedir. İnalçık, Osmanlı sarayı örneğinde, saray çevresinde kümelenen seçkin tabaka, yani *zurefâ* (zârifler) ile yüksek kültür ilişkisinin uzun tarihini şu şekilde anlatmaktadır:

Saray'ın temsil ettiği ayrıcalıklı seçkinler sınıfının, o zamanki deyişle *zarîflerin* –yani *zurefânın*– yaşam tarzı ve kültürüyle sıradan halkın, re'ayanın kültürü ve kültür çeşitleri arasındaki derin farkı tarihçi göz önünde tutmak zorundadır. *Zarîflerin* kültürü köken bakımından, İslâm öncesi yüksek bir saray kültürünün devamı olarak görünür. Bu kültür modeli, kadim Mezopotamya, kistrâlar İrani, Helenistik dönemi ve İslâm döneminde Emevi ve Abbasî saray kültüründe devamlılık gösterir. (Eski Mezopotamya sarayı ile Abbasî ve Osmanlı sarayı kuruluşunda Enderun-Bîrun ayrılığı *zarîflere* hâs bir dil ve edebiyat, hükümdarın çeşitli değerli bağışları, tirâz-hil'at, hep bu saray kültürünün devamlılığına tanıktır. (İnalçık. 2011b:12)

Diğer taraftan seçkin sınıflara dâhil olanların, zâriflerin, belli bir *adaba* sahip olması gerekmektedir (İnalçık, 2011b: 17). “*Düşünce, söz ve davranışta zerâfet*” bu adabın gereklilikleridir. “*Bu yüksek vasıflar, hükümdarların ve ricâlin benimsemesi gerekli vasıflardır.*” (18). Hükümdarın çevresinde bulunabilme ayrıcalığının şartlarını ortaya koyan bu kurallar, sosyolojik olarak toplumsal hiyerarşi içerisinde ayrımlaşan seçkin zümrelerinin, kültürel davranış kalıplarını da belirleyerek kültürel seçkinciliğini de görünür kılmayı hedeflemektedir. Bu noktada, seçkin zümrelerin yüksek kültürünü sürdürme anlamında başta hükümdar olmak üzere, hanedan ve sarayın iki yönlü bir rolü olduğu vurgulanmalıdır; birincisi yüksek kültür kanonunun oluşmasında, ikincisi ise yüksek kültürün himaye edilmesinde.

Yüksek kültürün sosyal ve sanatsal anlamda kural ve kaidelerinin oluşturularak, bu adetlerin sürdürülmesi belirli bir kanonun oluşmasıyla gerçekleşir. Bu durum özellikle geleneksel toplumlarda geçerlidir. Ortadoğu imparatorluklarında yüksek sanatsal üretim ve icralarının kanonik bir hale gelmesi hükümdar ve çevresinin eğlencesi için tertiplenen meclisler (bezm) aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu meclislerin katılımcıları her zaman seçkin zümrelerden gelenler; yüksek kademedeki yöneticiler, komutanlar, önde gelen ulema ve tasavvuf temsilcileri, önemli âlim, meslek erbabı ve en iyi sanatkârlardır.

Bir sanatsal üretimin belirli bir sosyal çevreye, önceden belirlenmiş estetik kriterler içerisinde sunulması ve sanatsal beğenin standartlarının alımlayıcı kitleye bağımlı olması durumu geleneksel bir toplumdaki sanatsal yapılanmanın esasını teşkil etmektedir. Modern ve geleneksel ayırımına dayalı sanatsal ilişki örüntülerindeki farklılıklara vurgu yapan Elias (2000) için, sanatçı ve alımlayıcı arasındaki sanatsal ilişkinin sosyo-kültürel yapısı ve bu yapının geleneksel biçimi ile modern biçimi arasındaki farklılık önemlidir. Elias'ın sanatçıların konumu, deneyimi ve eserlerinin biçimsel niteliği açısından taşıdığı anlamı ortaya koyma çabası, geleneksel biçimden modern biçime evrilmenin kısa bir özeti gibidir. Bu çerçevede geleneksel sanat, Elias için, alımlayıcının/patronun belirlediği estetik standartlara ve ihtiyaçlara göre şekillenen bir nitelik göstermektedir. Elias, “zanaatkâr sanatı” olarak ifadelendirdiği bu geleneksel sanat yapısını şu şekilde tarif etmektedir:

Zanaatkâr sanatı (saray sanatı ya da resmi sanat gibi yan ürünleriyle birlikte): Sanatı üreten kişiden sosyal olarak çok daha yukarıda konumlanan ve kişisel olarak tanınan, sipariş veren kişiler için yapılan sanat. Sanatı üreten kişinin imgelemine, sipariş verenlerin sanat beğenisinin kanonuna tabi olması. Bir uzmanlık alanı olarak değil, alımlayan kitlenin (temelde birbirleriyle rekabetlerinin bir parçası olarak) başka sosyal etkinlikleri için bir araç olarak sanat. Sanat eserlerinin, bizim bugün “stil” diye tanımladığımız, sosyal açıdan daha çok, bireysel açıdan daha az vurgulanan karakteri. (175)

Böylece Elias'a (2000) göre, geleneksel anlamda, sanatsal bir yapının toplumsal olarak asli unsuru sanatı arz eden değil talep eden olmaktadır. Sanatsal standart ve kriterler, sanatçıdan ziyade sanatın alıcısı/alımlayıcısı tarafından belirlenmektedir. Bu nedenle geleneksel bir toplumda klasik sanatın üretimi ve sürekliliğinin asli sağlayıcısı toplumun seçkin sınıflarıdır. Sanatçının rolü bu bağlamda daha kısıtlıdır. Elias, geleneksel toplumda sosyal kanonu öne çıkaran sanatsal ilişkileri açıklarken şunları söylemektedir:

Zanaatkârlık yapan bir sanatçı tanıdığı belli bir alıcı kitlesi için çalışıyorsa, eserini bilindiği üzere toplumsal olarak önceden belirlenmiş belli bir amaç için yapmış olur. Bu, kamusal bir tören ya da kişisel bir ritüel olabilir – hangisi olursa olsun bir sanat eseri yaratmak, yaratan kişinin kişisel imgeleminin, sanatsal yaratımın gelenek tarafından kutsallaştırılmış, sanat alıcılarının gücüyle güvenceye alınmış sosyal kanonu altında konumlandırılmasını gerekli kılar. Öyleyse burada sanatsal yaratım, güç dağılımının yapısına uygun olarak, kısmen bireysel yaratıcısı için işlevi, ama büyük ölçüde de alıcıları ve kullanıcıları için işlevi tarafından belirlenmiş olur.

... bu sanat alıcıları ve kullanıcıları, her biri yüksek bir bireysellik aşamasına ulaşmış olan ve adeta diğerlerinden yalıtılmış olarak sanat eserinin yankı bulacağı aracı temsil eden tek tek sanat tüketicilerinin oluşturduğu bir yığın biçiminde bir araya gelmemiştir. Sanat, daha çok, sanat eserlerinin sunulduğu ortamdan bağımsız olarak, az çok kaynaşık bir grup oluşturan alıcılara yöneliktir. Ve bu alıcılar açısından sanat eserlerinin önemini ve işlevini belirleyen, -örneğin bir opera gösteriminde olduğu gibi- onların bir araya gelişini sağlayan sabit koşullardır. Sanat eserlerinin yankısını bulacağı belirleyici araç artık tek tek insanların kendisi değil – her biri kendi duygularıyla tek başına olan değil, bir grup olarak bütünleşmiş insanlardır. Bu insanların duyguları bir arada oluşlarıyla harekete geçirilir ve düzenlenir (62-3).

Hükümdarı eğlendirmek amacıyla düzenlenen meclis etkinlikleri, sanatsal üretimin kanonik yapısı için ideal ortamlardır. Bu nedenle meclislerin, sanatın patron tarafından şekillendirildiği ya da geleneksel olarak bu şekilde üretildiği bir toplumsal bağlam göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi gerekmektedir.

Geleneksel Ortadoğu imparatorluklarında padişah ya da sarayın iki çeşit şölen tertip ettirdiği görülmektedir: birincisi halkın katılımına açık şölen ve eğlencelerdir ki, bunlara herkes katılabilir (İnalçık, 2011b: 64-6). İkincisi ise *meclis-i hâs*, yani padişah ve çevresine açık olan eğlencelerdir. Saltanatın bu meclis eğlencelerini tertip etmesi adeta bir görevdir (İnalçık, 2011b: 43). Meclis-i hâs, yüksek kültür düzeyinin gerektirdiği bir adab içermektedir. Nizâmü'l-Mülk (1999), *Siyâsetnâme'de*, genellikle içkinin de olduğu bu meclisi düzenleyenler ve katılacaklar için şu öğütlerde bulunmaktadır:

Onlardan her biri geldiği zaman, birden fazla gulâm ile gelmemeleri şart koşulsun... Herkesin kendi surahi ve sâkisini getirmesi caiz değildir... sultan cihanın aile reisi (kethûda), cihandakiler (cihâniyân) de hep kendisinin çoluk çocuğu (iyâl) dur... onun aile reisliği (kethûdayî) bütün büyüklerden daha fazla, daha iyi, daha güzel, daha temiz olmasını gerektirir. (85)

Meclislerin en önemli özelliği, seçkinlerin yüksek kültürüne hitap eden, bu kültürü üreten ve sürdüren eğlence toplantıları olmalarıdır. Eğlence maksadıyla düzenlenen bu şenliklerin, aynı zaman devletın yüksek idarecilerinin bir araya geldiği sosyo-politik bir yönü de vardır. İnalıcık bu konuda Anadolu Selçukluları'ndan örnek vermektedir. Buna göre, saray tarafından düzenlenen *işret meclisi*, saray çevresi ve ordu komutanlarıyla hükümdar arasında ilişkileri geliştirici bir rol de oynamaktadır: “Hükümdarın *in'âm, câize, hil'at* ve rütbe tevcihi gibi bağışları, çok kez işret meclislerinde yerine getirilirdi.” (İnalıcık, 2011b:60).

Diğer yandan hükümdarlara bu meclisler sırasında arkadaşlık edecek özel insanların varlığından da söz edilmelidir: *Musahibler/nedimler*. Nizâmü'l-Mülk'e (1999: 64) göre, padişahın devlet erkânı ile samimi sohbetler yapması, bu sohbetlerin uzaması, kudretine ve haşmetine zarar verecek, devlet yönetiminde kendisine yardımcı olacak kişilerle samimileşme karşısındakilerin cüretini artıracaktır. Hükümdar, devlet yöneticileriyle ve kullarıyla fazla samimi olmamalıdır. Bu nedenle hükümdarın özel sohbetlerini yapabileceği devlet görevlilerinin dışında özel insanlara ihtiyaç vardır. Hükümdarların özel sohbetlerini yapabildiği, hoşça vakit geçirebildiği ve sırlarını paylaşabildiği bu insanlar, kadim imparatorluk yapıları içerisinde gelenekselleşmiş bir nedimlik müessesesinin ortaya çıkmasına vesile olmuşlardır. Hükümdar saraylarında “...nedim'ler bulundurmak öteden beri tatbik edilen bir hükümdarlık âdetidir.” (Köymen, 1992: 113). Hükümdarın en yakını olarak ona arkadaşlık eden nedimlerin elbette belli vasıflara sahip olması gerekmektedir. Nizâmü'l-Mülk (1999) bunları şu şekilde anlatmaktadır:

... nedim, görgülü, faziletli, neşeli, temiz mezhepli, sır tutucu, temiz giyimli olmalı; kitaplardan hikâyelerden ve nadide şeylerden çokça (ezbere) bilmeli; iyi rivayet etmeli; daima iyi yüzlü ve iyi (eğlence) arkadaşı olmalı, tavla (nerd) ve satrancı iyi bilmelidir. Eğer bir müzik aleti çalar; bir silahı kullanabilirse daha iyi olur. (Nedim) padişahla uygun düşmesi lazımdır. Padişah her ne yapar ve söylerse, nedim ona “iyi yaptın” ve “bravo” demelidir. (Padişaha), “bunu yap, onu yapma” diye öğretmenlik yapmamalıdır. (164-5)

Bununla birlikte, bir nedimin bütün dikkatini padişah üzerine toplaması gerekir. Onun fiziksel ve ruhsal durumunu takip etmeli, gerekli desteklerde bulunmalı ve gerektiği zaman kendini onun için feda edebilmelidir. Bu durumu Keykâvus (2006), *Kabusnâme*'de şöyle ifade etmektedir:

... padişaha nedim olan kişi beş havâssını dahi padişahın emrinde tutmak gerek, yani gözü anın yüzünden ayruk yüze meylettirmemek gerek ve dili anın zikrine ve kulağı anın sözü istimaina meşgul etmek gerek. Ve gönlünü sırrına mahzen etmek gerek ve tenini kullukta mülâzim tutmak gerek ve canını yoluna feda etmek gerek. (205)

Nedimlerin vasıflarına ve görevlerine yönelik bu nasihatler dışında, hükümdarın da nedimlerle neleri yapıp, neleri yapmaması gerektiği ilgili metinlerde yer almaktadır. Nedimlerin kesinlikle devlet işlerine karıştırılmaması gerektiğini vurgulayan Nizâmü'l-Mülk (1999), sultana da şu nasihatta bulunur: “(Sultanın) İçkiye, temaşaya, eğlence meclisine, şaraba, ava, çevgen oynamaya, güreşe ve buna benzer her şeye dair nedimlerle birlikte tedbir almaları yerinde olur; zira, onlar bu hususta hazırlanmışlardır.” (65)

Nedimlik müessesesi, hükümdarın devlet işleri dışında kalan boş zaman etkinliklerini düzenlemesi anlamında saray hayatının şekillenmesinde önemli bir rol oynamakta, diğer yandan saray hiyerarşisinin oluşmasına da farklı bir boyut kazandırmaktadır. Çünkü bu kurum hanedan dışından insanlar için hükümdarın en yakını olma mertebesine ulaşabilmenin imkânını yaratmaktadır. Nizâmü'l-Mülk'ün belirttiği şekilde nedim olabilmek için yetenekli ve bilgili olmak bir şahısta aranan en önemli meziyetlerdir. Anlaşıldığı üzere, hükümdarın samimi sohbetlerini yapabileceği insanların belirlenmesinde söz konusu meziyetlerin göz önünde tutulduğu bir çeşit meritokratik mekanizma işletilmektedir. Hükümdarın güvenini kazanarak, onun nedimi, yakın arkadaşı olabilmek imparatorluk saray geleneklerinde, aşağıda bahsedeceğimiz, patronaj ilişkilerinin en üst noktası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Patronaj, yüksek kültürün üreticisi, önemli âlim ve sanatkârların, bu kültürel yapının sahibi, koruyucusu, patronu hükümdar ve seçkinler tarafından korunması ve desteklenmesi yani himaye edilmesidir. Sanatı himaye etmekteki amaç, İbn-i Haldun'un söylediği gibi hem yüksek bir gündelik yaşam kültürünün, hem de İnalıcık'ın (2011b) “... tüm güzel sanatlarda zarîf, klasik üslûp saray üslûbu idi.” (12) sözündeki gibi, yüksek estetik standartların üretimini garantiye almaktır. Diğer bir deyişle seçkin sınıf kanonuna yönelik yüksek estetik kriterlere uygun sanatsal talep, geleneksel imparatorluk yapılarında belirli himaye ilişkilerinin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

Sanatçının yüksek sanatını icra etme yeri ve tarzı, toplumdaki egemen sosyal ilişkilerin ve kültür çerçevesinin belirlediği kurallara göre gerçekleşmektedir. Bu durum özellikle geleneksel sosyal ilişkilerin hüküm sürdüğü imparatorluk yapılarında görünür

olmaktadır: “Osmanlı toplumu gibi patrimonyal türde bir toplumda, başka deyimle, sosyal onur, statü ve mertebelerin mutlak egemen bir hükümdar tarafından belirlendiği bir toplumda bu gerçek daha da belirgindir.” (İnalcık, 2005: 9). Osmanlı örneğinden devam edecek olursak, genel olarak Osmanlı sanatının bir saray sanatı olduğu, yani sanatsal kanonun belirleyicisinin saray ve saraya bağlı seçkin sınıflar olduğu görülmektedir. “En görkemli mimari örnekleri onlar yaptırmış, her alanda en güzel örnekler onlara sunulmak üzere üretilmiştir... Mimari ve sanat saray kurumları aracılığıyla örgütlenmekte ve yönetici sınıf beğenisine göre de biçimlenmekteydi.” (Yenişehirlioğlu, 1999: 19)

Diğer yandan patronaj, yukarıda bahsi geçen emperyal mimesis stratejisinin iki motivasyonunu da -yani geleneğin büyük temsilcisine benzeme ve çağdaşları arasında en önde olma- açıkça ortaya çıkaran bir unsurdur. Bu çerçevede, imparatorluklar ya da hanedanlar arası rekabetin hüküm sürdüğü alanlardan birisi de bilim ve sanatın hâmilidir. İnalcık’ın (2005) vurguladığı gibi, “Kültür patronajı, Ortaçağ İran’ı ve Orta Asya’da çok gerilere giden bir gelenektir.” (11). Örneğin, Osmanlı padişahları özellikle XV. yüzyılda, yani imparatorluğun kurumsallaştığı bir yüzyılda, rekabet içerisinde olduğu diğer imparatorluklardan ilim adamı ve sanatkârları İmparatorluğa, fethedildikten sonra İstanbul’a, çekmek için büyük uğraşlar vermişlerdir. Genel olarak bakıldığında, XV. yüzyılın en önemli kültür merkezleri, Timur soyundan gelen Moğol hükümdarlarının İran ve Orta Asya’daki payitahtları idi. Osmanlı padişahları, bu hükümdarların saraylarını örnek almakta ve orada bulunan bilgin ve sanatkârları kendi saraylarına çekmek için çaba harcamaktaydılar (İnalcık, 2005: 12). İnalcık, dönemin en güçlü hükümdarlarından Hüseyin Baykara’nın hâmilğinde Herat sarayında bulunan büyük şair Câmî’nin, Osmanlı padişahları tarafından İstanbul’a davet edilmesini bu duruma örnek göstermektedir. “Fâtih Sultan Mehmed ve II. Bayezid, zamanın büyük şâir ve mutasavvıfi Molla Câmî’yi İstanbul’a getirmek için çok çaba harcamışlardır.” (11).

Patronaj ilişkilerinin kurulmasındaki motivasyon ve sembolik sermaye kazanımı yalnızca “yukarı”dan, yani saraylardan kaynaklanmamaktadır. “Aşağı”da da, yani bilim adamı ve sanatkârlar arasında da benzer bir rekabetin hüküm sürdüğünü söylemek mümkündür. Nasıl ki, en büyük hükümdar en büyük sanatçıların patronu olmalı ise, en büyük sanatçı da en önemli sarayın himayesinde olmalıdır. Bu karşılıklılığa dayanan patronaj ilişkisi uyarınca, sanatçılar arasındaki hiyerarşi de himaye altında buldukları

sarayın önemine göre belirlenmektedir. İnalçık (2005) bu patronaj hukuku için şunları söylemektedir:

... bir yerde kendini gösteren bir bilgin ve sanatkar da, şan-u-şeref ve refahını, büyük ve zengin hükümdarların sarayında, lütuf ve inayetinde arardı. Patronaj, himaye, böylece iki yanlı işler; hem saray, hem de seçkin bilgin ve sanatkar için nam-u-şan kazanmanın tek yolu kabul edilirdi (13).

Sonuç olarak siyasal bir eylem olarak sanatın patronajı, hem patron hem de sanatkar açısından karşılıklı bir statü transferine dayanan toplumsal bir olgu olarak anlaşılmalıdır. Bu eylem içerisindeki karşılıklılık bir yandan siyasal hiyerarşinin kurulu yapısını desteklemekte, diğer yandan estetik üretimin en yüksek düzeyde gerçekleştirilebilmesinin maddi temellerini üretmektedir. Bu estetik düzey, klasikleşmiş bir sanatsal teknik ve üslup olarak anlaşılmalıdır. Burada kısaca şunu ifade etmek gerekirse, İnalçık'ın (2011b) "... saray patronajı Osmanlı kültürünün klasisizmini yaratmıştır..." (12) görüşünün, Osmanlı musikisinin farklı tarihsel dönemlerinde geçerliliği, müzikal yapının analizi içerisinde sonraki bölümlerde tartışılacaktır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İSLAMÎ / ORTADOĞU BÜYÜK MUSİKİ GELENEĞİ

Osmanlı musikisinin içerisinde geliştiği *Büyük Gelenek*, Osmanlı İmparatorluğu öncesinde var olan ve İmparatorluk bünyesine çeşitli vesilelerle taşınan, geniş bir coğrafyanın “uzun zamanı” içerisinde şekillenmiş, özellikle saraylarda, konaklarda ve seçkin zümrelerin çevresinde gelişmiş bir yüksek müzik kültürüne işaret etmektedir. Coğrafi hinterlandı ise, sınırları sıkı sıkıya belirlenmiş olmamakla birlikte, kabaca Akdeniz’den - kuzeyinde Anadolu’yu içine alarak Kafkaslara kadar uzanan, güneyinde kuzey Afrika’yı ve özellikle Mısır’ın bir merkez olarak belirlediği - Hindistan’ın kuzeyine ve Türkistan bölgesini içine alacak şekilde Asya’nın içlerine kadar uzanan bir bölgeyi içine almaktadır.

Tarih boyunca sosyal, kültürel ve ekonomik yönlerden farklılıklar sergileyen yapıların bir arada yaşadığı bu coğrafya, gerek bölgesel gerekse bölge dışı dinamiklerin etkisiyle toplumsal anlamda çeşitli değişim ve farklılaşma süreçlerini içerisinde barındırmıştır. Bununla beraber söz konusu bölgenin VII. yüzyıldan sonra kültürel olarak çeşitli şekillerde İslam kimliğine eklenmesiyle birlikte, daha sıkı bir ilişkiler ağının içine girdiğini söylemek mümkündür. Öyle ki, İslam, merkez bölgesinin, Hicaz’ın dışına çıkıp, giderek farklı özellikler taşıyan coğrafyalara doğru yayıldıkça, eski kültürel geleneklerle belirli ölçülerde karışmış sentetik veya senkretik inanç ve ritüel setleri ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte İslam, yayılım bölgesine bir şemsiye kimlik kazandırmış ve Hodgson’ın (1977a: 57-60) belirttiği gibi bu coğrafyanın toplumsal ilişki ağlarını şekillendiren bir alt yordam olarak işlev görmüştür.

Bu nedenle sınırlarını belirlemeye çalıştığımız coğrafya, VII. yüzyıldan başlayarak ve giderek bölgenin tamamını kaplayan, öncelikle bir İslam ekümenisidir.⁹ Köklerini bu kozmopolit mekânın çeşitliliği içerisinde bulduğumuz Osmanlı musikisinin biçim, içerik ve anlam gibi unsurlarının yapılaşmış bir form halinde asırlardır sürdürülen bir müzikal pratiğin varisi olduğunu ortaya koymanın, hem geçmişin mirasının yansımalarını hem de

⁹ Canfield (2005) bu coğrafyayı bir kültür bölgesi olarak tanımlanmaktansa “ekümenik” bir ortaklıkla tanımlamayı önermektedir. “ ‘Ekümen’ tarihsel olarak devam eden anlamlı yapılar bütünü; kamusal etkileşimin az ya da çok bilinen öğelerini içeren ortak anlayışların ‘dünyası’ nı işaret eder.” (12). Bu metinde geçen İslam ekümenisi ifadesi bu anlamda İslamlaşmış kültürel bölgenin tamamını nitelemek için kullanılmıştır.

değişimin parametrelerini tespit edebilmek adına gerekli olduğu düşünmekteyiz. Müzikal yapının yanı sıra, yüksek müzik alanının karakteri ve İslami düşünüş içerisinde müziğin yeri, Osmanlı döneminde müzikle ilgili özellikle saray çevresinde, genellikle de dini değerler etrafında ortaya çıkan bir takım tartışmaların yerine oturması için de önem arz etmektedir.

Bu çalışmada klasik Osmanlı musikisi Ortadoğu'nun yüksek müzik geleneğinin mirasçılarından birisi olarak ele alınmaktadır. Bu müzik geleneği, imparatorluk geleneği gibi, İslam öncesi müzikal gelenekleri de belli ölçüde içerisinde barındırarak, İslam'ın uzun zamanı içerisinde yapılaşmıştır. Bu anlamda İslam uygarlığının içerisinde şekillenmiştir. Bu çerçevede denilebilir ki, büyük Ortadoğu musiki geleneğinin ortaya çıkarak yapılaşmasında İslam ekümenisine dahil müzik kültürlerinin birbiriyle etkileşimleri önemli rol oynamıştır (Shiloah, 1981: 19). Bölgenin çok kültürlü yapısı içerisindeki Fars, Arap ve Türk müzikleri başta olmak üzere Grek müzik teorisi, Bizans müziği ve İslam'a geçen diğer toplulukların müziklerinin de yer aldığı hemen bütün bölgesel ve yerel müzikler bu gelenek içerisinde kendilerine bir yer bulabilmektedir (Shiloah, 1981: 30). İslam dairesi, kapladığı geniş bir coğrafyanın kadim kültürel geleneklerini içine alarak genişlemiş ve bu daire içine giren müzikal gelenekler İslam'ın getirdiği kuralların öngördüğü estetik kriterler içerisinde yeniden şekillenmiş, İslam'ın kazandırdığı yeni kimlikle bir ölçüde homojenleşerek ortak bir müzik ailesi ortaya çıkarmıştır. Osmanlı klasik musikisinin ortaya çıkışına zemin hazırlayan, onu belirlediği kadar gelişmesi ve farklılaşmasına da olanak tanıyan müzikal yapı, gerek biçim ve içerik olarak gerekse semantik ve sembolik olarak, İslam'ın uzun zamanı içerisinde yapılaşmış bu müzikal gelenektir.

İslam sonrası dönemde Ortadoğu coğrafyasında kültürel anlamda yoğun bir etkileşimin ortaya çıkmasına olanak sağlayan çeşitli faktörler bulunmaktadır. Farukîler'e (1991) göre söz konusu bölge, ulus devletler şeklinde bölünmemiş, aksine büyük imparatorluklar sayesinde hem daha geçişken hem de daha bütünlüklü bir yapı sergilemektedir. İslamiyetin yayılmasından sonra dinin de bu siyasal bütünlüğü destekleyici bir işlev kazandığı görülmektedir. Siyasi ve dini faktörün yanı sıra dil faktörü de bölgenin entegrasyonunda önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. İslam ve onun temel metni Kuran dolayısıyla Arapça'nın Arap olmayan toplumlarda da bilinir hale gelmesi dilsel iletişimi arttırmıştır. Zamanla İslam ekümenisinde Arapça'nın bilim,

Farsça'nın sanat dili olarak yaygın bir kabul görmesi bu iletişimi iyice güçlendirmiştir (1991:470-483). Bununla birlikte İslami kültür, bütün bir coğrafya için, müslüman ya da gayri müslim, ortak bir etkileşim, bir kültürlenme alanı yaratmıştır.

Bu kültürel etkileşimin müzik alanında da yansımalarını görmek mümkündür. Özellikle Abbasilerin son dönemlerinden itibaren, yani XIII. yüzyılın ortalarıyla birlikte Ortadoğu coğrafyasında yüksek müzik bağlamında ileri düzeyde bir entegrasyonun ortaya çıkmış olduğu görülmektedir. Feldman (1996) bu durumu şu şekilde anlatmaktadır:

... profesyonel olarak müzik mesleği ve usta-çırak ilişkileri, en üst düzeyde, Batı'da Mısır, Suriye ve güney Anadolu, Doğu'da Irak, İran ve Semerkant bölgesini birbirine bağlayan geniş bir coğrafya üzerinde sürdürülmekteydi. Enstrümantasyon geniş bir coğrafi bölgede oldukça (tamamen aynı olmamasına rağmen) benzerdi. Bahsi geçen müzikal bağlantılar, *makam* musikisi içinde, belki de şimdiye kadar hiç gerçekleşmemiş bir düzeyde, sistematik bir birliğin oluşmasına öncülük edebildi (40).

Söz konusu sistematik birlik, tüm bu bölgedeki yüksek müzik kültürlerini belli ölçüde ortaklaştıran Ortadoğu'nun büyük musiki geleneğinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sosyo-kültürel olarak bu müzikal yapının kökenleri, aşağıda da göreceğimiz gibi İslam öncesi dönemlere kadar uzanmakla birlikte, kuram, icra ve enstrümantasyon unsurlarıyla birlikte İslam sonrası dönemde gelişmesini tamamlamıştır. Bu nedenle, bu bölümde öncelikle tartışmalı bir konu olan İslam ve müzik ilişkisi ele alınacaktır. Bu bağlamda, müziğin genel olarak İslam dünyasında, özel olarak ise Osmanlı toplumunda hem dini hem de seküler odaklarla olan gerilimli ilişkisini anlamak büyük önem taşımaktadır.

4.1. İslam Ekümenisinde Müzikal Etkileşim Süreçleri

İslam'ın Ortadoğu müzik yaşantısı üzerindeki ilk etkisi müziğin meşruiyetinin sorgulanması noktasında ortaya çıkmıştır. İslamlaşmış toplumlara bakıldığında Arap, İran ya da Türkler'de İslam öncesi müziğe yönelik kuşkucu bir yaklaşımın olmadığı görülmektedir (Lucas, 2012: 94). Bununla birlikte müzik konusundaki tartışmaların İslamiyet'in erken dönemlerinden itibaren başlamış olduğu görülmektedir. "Müzik dinlemek ya da müzik yapmak İslam'a uygun mudur değil midir?" sorusu üzerine yapılan

tartışmalar bugün dahi belli çevrelerde sürdürülmektedir (al Faruqi, 1985: 25-6). İslam dünyasında bu soruya verilen yanıtlar, müzik taraftarı ya da karşıtı olmak üzere iki ayrı cephenin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Bu ikili konumlanmanın aşılammamasının yine iki nedeni bulunmaktadır: birincisi uzun bir tarihe sahip olan İslam'ın geniş bir coğrafyaya yayılmış ve birçok farklı kültürel gelenekle kaynaşmış olması, ikincisi de İslami hukuğun en temel kaynakları olan Kuran ve hadislerin bu konuda kesin yargılar içermemesidir (Farmer, 1929: 22-38).

Normatif bir içeriğe sahip olan *Kuran*'ın müzik konusunda doğrudan lehte ya da aleyhte açık ve belirgin ifadeler içermediği görülmektedir (Uludağ, 2004: 24-38, Shiloah, 1995: 31-3). Araştırmacılar müzik konusunda *Kuran*'da çeşitli şekillerde yorumlanmaya müsait bir takım ifadeler bulabilmektedir. Ancak *Kuran* üzerinden kesin bir yargıya varılması mümkün gözükmemektedir. Diğer yandan hadislerde de benzer bir durum söz konusudur (Uludağ, 2004: 39-130). Müziğin İslam'da yasak olduğuna dair bu iki temel referans kaynağında da kesin ifadeler yer almamaktadır (Akdoğan, 2009: 14). Bu nedenle bu iki kaynağın yorumlanması önem kazanmış ve müzikle ilgili tavır alma noktasında, İslam düşüncesinin içinde yetişmiş önemli âlim ve filozofların görüşleri ve eserleri temel başvuru kaynağı olarak öne çıkmıştır. İslam'da müzik konusunu tartışan bilim adamlarına bakıldığında ise, genellikle müziği toptan ayıplayıcı şekilde ya da müziğin yasak olduğu iddiasını içeren ifadeler kullanmaktan ziyade, müziği bağlamına ve amacına göre değerlendirdikleri görülmektedir (al Faruqi, 1985: 4-5).

Diğer yandan, al Faruqi'ye göre, İslam'da müziğin 'yasak' olduğu üzerine yapılan tartışmalar esasen hatalı bir terminoloji üzerinden gitmektedir. İslam'da yasağın karşılığı haramdır ve haram olan *Kuran*'da ya da hadislerde kesin ifadelerle belirtilmiştir. Bununla birlikte İslam'da haram olana karşı belirli yaptırımlar bulunmaktadır. Müzik bağlamında ise haram kavramının teknik ve hukuki yani fıkhi anlamda kullanılması hatalıdır. Müziğin sınırlandırılmasını yahut müzikal aktivitelere müdahale edilmesini savunan İslam âlimlerine bakıldığı zaman meselenin genellikle "haram" yani yasak olarak değil, "mekruh" yani yapılmaması istenen olarak tartışıldığı görülmektedir (al Faruqi, 1985: 5).

Bununla birlikte müziğin olumlanmasının karşılığı da helal değildir. Bu nedenle tartışmanın çerçevesi mekruh ile yapılmasında ya da yapılmamasında bir sakınca olmayan fiiller için kullanılan "mubah" arasında olmalıdır (Uludağ, 2005: 15). Ancak yine de

müziğin tamamına olmasa bile belirli türlerine yönelik yasaklayıcı görüşler de bulunmaktadır. Örneğin eğlence amaçlı icra edilen müziklerin günah ya da günaha yakın olduğu iddiasının Gazâlî gibi müzik taraftarlarınca bile savunulduğu görülebilmektedir (Gazâlî, t.y.: 675-681). Fakat bu konuda da, sınırın nerede başlayıp nerede bittiğine dair ortak bir yargıya varılmış değildir.

Bu tartışmanın yürütüldüğü kesimlere bakıldığında, İslam dünyasında dinin müziğe yönelik tasarrufunu ele alan başlıca iki cephe bulunmaktadır; bunlardan birincisi ulemâ, diğeri ise mutasavvıflardır. İslam'ın müziğe karşı tutumu bu iki cephenin tartışmaları ile belirginlik kazanmaktadır. Birinci gruptakiler müziğe karşı genellikle olumsuz kanaatler ortaya koyarken, ikinci gruptakiler müzik hakkında çoğunlukla olumlu görüşler ortaya koymuşlardır. Uludağ (2004) şöyle demektedir:

Müziğin tasavvufi çevrelerde iyi karşılandığı, hatta birçok tarikatın esasını semâ-ın, yani müziğin teşkil ettiği bilinmektedir. Buna karşılık fıkhîta en müsamahakâr görüşler bile, ancak müziğin mahdut bazı nevelerinin mubah oluşundan bahsetmektedirler. Umumi ve mutlak bir ibâhe ve serbesti anlayışı fıkhîta mevcut değildir. (131)

Ancak müzik konusunda aleyhte öne sürülen iddialar doğrudan *Kuran*'dan ve hadislerden değil, bunların yorumlanmasından kaynaklanmaktadır. Bu iki kaynaktan kesin bir olumlama ya da olumsuzlamanın bulunmaması nedeniyle İslam kültürü içerisinde müzik konusundaki tartışmalar günümüze kadar süregelmiştir.

Bununla birlikte dinsel kuşkuyla sıklıkla ortaya konulması karşısında, İslam dairesi bünyesindeki müzikal çalışmaların topyekün kesintiye uğramış olduğu herhangi bir dönem bulunmamaktadır. İslam'ın koruyucusu ve İslam toplumlarının yöneticisi konumundaki iktidar odaklarının kendi saray ve çevrelerinde yüksek müzik kültürünü himaye etmeleri, şehirlerde eğlence müziği türlerinin varlığı, cami ve tekkelerde farklı tarzlarda olsa bile önemli bir müzikal etkinliğin sürdürülmesi, halk müziklerinin yaygın bir şekilde icra edilmesi İslamî ekümenin hemen her bölgesinde görülebilen sosyo-kültürel bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu noktada, İslam etkisinde gelişen kültürel yapı içerisinde müzikal hayatın ne şekilde tarif edildiği, müziğin nasıl kategorize edildiği önem kazanmaktadır. Al Faruqi'nin (1985:6) belirttiği gibi, İslam âleminde müzik teriminin karşılığı olarak Grekçe'den alınan

“musiki” terimi kullanılmıştır. En genel tanımı, sesin ve enstrümanların birleştirilmesiyle bir kültür sisteminin yapılaşmış, estetize edilmiş ve duygusallaştırılmış biçimiyle ifade edilmesini olanaklı kılan sanat ve bilimdir. Bu tanım Batı’da müziğin ifade ettiği anlamla eşittir. Fakat İslam dünyası içerisinde farklı kültürlerde musiki terimi genellikle sadece seküler müzik türleri için kullanılmaktadır.

Örneğin Arapça’da müzik alanında çeşitli özel durumlar için farklı terimler kullanılmaktadır. Al Faruqi’ye (1985) göre, “gînâ” terimi yaygın olarak yalnızca vokal şarkı söylemeyi ifade ederken ve enstrümental müzikleri dışarıda bırakmaktadır. Aynı terimin nadiren, vokal ve enstrümental seküler müzik anlamında da kullanıldığına da rastlanmaktadır. Bu nedenle “gînâ” terimi dini müziği dışarıda bırakmaktadır. “Semâ” kavramı, dinleme anlamına gelmekte ve sûfi ritüelleri ile zikir törenlerinde icra edilen vokal ya da enstrümental müziğe tekabül etmektedir. Çoğunlukla seküler müzik türlerini ve hatta cami gibi başka dini mekânlarda üretilen müzikleri içermemektedir. Ses aracılığıyla eğlendirme, neşelendirme anlamına gelen “tatrib” hem ezberden şiir okumayı hem de kabaca müziğe eşdeğer bir anlama işaret etmektedir. Fakat o da Müslüman dünyadaki bütün müzik türlerini kapsayıcı bir anlama sahip değildir (1985: 6-7). Müzik için kullanılan terimlerden bir diğeri “tarab”dır ve icracısına da “mutrib” denmektedir. “Savt” terimi de yine ses ve müzik anlamlarında kullanılmıştır. Sonraları anlamında kayma olmuş, müzik teorisyelerince “tanin” (tını) ya da “nağme”nin karşıtı olarak gürültü anlamında kullanılmıştır (Farmer, 1929: 51). Geniş anlamıyla bütün eğlence biçimlerini ifade eden “lahv” kelimesi ise dar anlamda seküler müzik anlamında kullanılmıştır (al Faruqi, 1985: 7).

İslam ve müzik ilişkisini açıklamak amacıyla, müzik türleri arasında yapılmış ayrımlara da bakılabilir. Al Faruqi (1985: 7-15), İbn Teymiye’nin (1263-1328) “hendese-i savt” yani seslerin geometrisi adıyla modelleştirdiği hiyerarşik ses yapısını ele alarak, İslam’da dinsel ve kültürel meşruiyet kıstaslarına göre müzik türleri arasında bir sıralamaya gitmiştir. En tepede solo olarak söylenen ve vokal emprovizasyonla okunan *Kuran* kıraatı yer almaktadır. Ondandır ezan ve dini ilâhiler gibi yine dinsel müzik türleri yer almaktadır. Bu seviyenin altında soylu temalar üzerine yazılmış şiirlerin ilâhileştirilmiş versiyonları bulunmaktadır. Bunlardan sonra hiyerarşide sırasıyla ninni, düğün müzikleri vs. gibi aile içi ya da kutlama müzikleri, bunlardan sonra da kervan müzikleri, çoban ezgileri ve iş sırasında icra edilen müzikler yer almaktadır, bunlar

meşguliyet sırasında icra edilen müziklerdir. Bu müziklerden sonra sırada askeri müzik vardır. Askeri müzik hiyerarşide bir sınır bölgesidir. Bundan öncekiler musiki olmayan müzik türleridir, askeri müzik ise musiki olmayandan musiki olana geçen bir nevi ara bölgedir. Askeri müzikten sonraki türler seküler müzik türleri, yani, musiki olarak kabul gören türlerdir. Musikinin en üst basamağında vokal ya da enstrümental âvâz, taksim, istikbar gibi emprovize müzik türleri yer alır. Bu seviyeye kadar olan müzik türlerinin İslam'da meşru olduğu kabul edilir ve dinsel anlamda herhangi bir sorun teşkil etmezler. Bu doğaçlama türlerden sonra gelen ölçülü ve besteli vokal ve enstrümental seküler türler ise tartışmalı bir alanda, gri bir bölgede yer almaktadır. Bunlardan sonra İslam öncesi ve İslam dışı müzik türleri gelmektedir. Bu müzikal türler de İslam'da doğrudan bir yasaklamaya maruz bırakılmamıştır, ancak bir takım kısıtlamalar söz konusu olmuştur. Ses hiyerarşisinin en aşağısında ise kesinlikle hoşgörülmemeyen müzik türleri, tasvip edilmeyen ortamlarda icra edilen eğlence müzikleri yer alır ve bunların İslam açısından meşru herhangi bir zemini yoktur.

Bu sınıflandırmadan yola çıkıldığında müziğin olumsuzluğu esas olarak müziğin içsel ya da biçimsel yapısıyla değil, kültürel ve dinsel bakımdan ifade ettiği anlamlarla ilgilidir. Al Faruqi'ye (1985) göre burada sözü edilen ses sanatı hiyerarşisinin oluşumunda etkili olan dört faktör vardır:

- 1) Müzik türlerinin hiyerarşideki yerleri Kuran tilaveti ile uyumuna ya da yakınlığına bağlıdır. Bir müzikal eser kendi müzikal, şiirsel ve dini esinlenmesini Kuran okumadan almaktadır. Müzik eseri, İslamileşmiş bir toplum tarafından değerlendirilir, takdir edilir ve meşrulaştırılır. Bu uyumdan uzaklaşmak hiyerarşide alt basamaklara doğru gitmek demektir.
- 2) Hiyerarşideki yer, müslüman toplumun kültürel estetik taleplerine uyuma bağlıdır. Bu bağlamda içeriğin ve biçimin en mükemmel örneği olan *Kuran* bir arketip olarak müzikal eserlere örnek olmaktadır.
- 3) Müzik eserinin toplumda kabul ve itibar görmesine göre de hiyerarşideki yeri değişmektedir.
- 4) Müzik türleri sıralaması ses sanatının İslam'ın ahlaki taleplerine uyumuna göre belirlenir (13-4).

Bu belirleyici faktörler, belirli sosyal, kültürel ve dinsel kurallara riâyet edildiği takdirde müzikal faaliyetlerin üretilmesi noktasında İslam'da, ulema dışında kökten bir karşıtlığın yaygın olarak ortaya çıkmadığını göstermektedir.

Ancak kısaca şunu ortaya koymak gerekir ki; bu kavramsal çeşitlilik ve müzikal sınıflandırmalar da İslam ve müzik arasındaki ihtilafli durumu ortadan kaldırmaz, sınırlı bir izahat çerçevesi oluşturur. Burada İslam ve müzik arasındaki tartışmalara kısaca değinmekteki amacımız da, tartışmayı sonuca ulaştırmaktan ziyade, İslam sonrası yapılaşmış büyük musiki geleneğinin içinde geliştiği düşünsel ortamın karakterini ortaya koyabilmektir. İslam düşüncesi içerisinde müziğe yönelik ortaya çıkan ikircikli tutumunun müzikal alanın yapılaşmasında önemli bir faktör olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu gerilimli ilişkinin yansımaları Osmanlı döneminde de gözlenmektedir. Yüksek müzik kültürünün en önemli hâmisî olan Osmanlı sarayında zaman zaman müzisyenlerin dışlandığı, müziğin sarayda yasaklandığı dönemler olmuştur. Ancak çelişkili gibi görünen bu tutumlar, aslında en başından beri İslam geleneğinin içerisine yerleşmiş ikili bir karakterin uzunca bir süre devam etmiş olmasından kaynaklanmaktadır.

Büyük Ortadoğu musiki geleneğini, İslam sonrası dönemin yüksek kültürünün bir ürünü olarak ele aldığımızda, bu geleneğin ortaya çıkmasında etkili olan kültürel çeşitliliğe vurgu yapmak da kaçınılmaz olmaktadır. Canfield'e (2005) göre İslam kültürünün temelinde bu çoğul yapının kaynaşması vardır. Bu kültürel yapı imparatorluk silsileleri aracılığı ile devam ettirilmekte ve taşınmaktadır.

Türk-İslâm kültürü, 9. ve 10. yy'de Doğu İran'da, yani Horasan ve Semerkant'ta bir araya gelip kaynaşan Arap, Fârisî ve Türkî unsurların ekümenik bir karışımıdır. Bu kültür, fetihçi toplumlar tarafından komşu bölgelere taşınmış ve sonunda Batı, Orta ve Güney Asya'nın üst ve yönetici sınıflarının hâkim kültürü haline gelmiştir. (2005: 15)

IX. yüzyılın ortalarında Abbasilerin bütün İslam dünyasını kapsayan siyasi egemenliğinin ortadan kalkması, belirli bir merkezileşmeden ziyade kültürel anlamda İslami bir çeşitlenmeye sebebiyet verecek gelişmelere ön ayak olurken, bu süreç Dâr'ül İslam'ın devam eden genişleme eğilimi tarafından da desteklenmiştir. Bununla birlikte İslamlaşmış bir Farisî-Arabî çekirdeğin bulunduğu yüksek kültür bu birlik içindeki çokluğun içinde en benzeşik unsur olarak kalmaya devam etmiş, İslam toplumunun bir ucundan diğerine taşınan başlıca gelenek olarak ortaya çıkmıştır (Hodgson, 1977b: 8-10).

İslam uzun zamanı, İslam ekümenisi içerisindeki siyasi ve kültürel merkezlerde üretilen yüksek müziği, coğrafi, siyasal ya da kültürel sınırların ötesine taşıyarak belli bir düzeyde estetik entegrasyonun ortaya çıkmasına aracılık etmiştir. Diğer bir ifadeyle

benzerlikler, farklılıkların önüne geçmiştir. Bu durumu Farukî'ler (1991) şu şekilde izah etmektedir: “*Mûsikî nazariyesinde, çalgılarda, tarzlarda ve icra şekillerinde ülkeden ülkeye ve şehirden şehire farklılıklar görülmesine rağmen önemli sayıda ortak özellikler Müslümanların mûsikî kültürünü birleştirir.*” (470-1). Bu anlamda Arap müziğinin İslam sonrası gelişimi ve başta İran olmak üzere Bizans müzik gelenekleriyle girdiği erken dönem ilişkiler, Türkler'in ve diğer unsurların müzikal alana katılımları, İslam ekümenisinde XIII-XIV. yüzyıl arasında ortak bir müzik kültürünün ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu çerçevede ilk olarak Arap müzik kültürünün İslam sonrası dönemde nasıl bir seyir izlediğine bakmak, toplumsal değişme süreçleriyle kültürel farklılaşma süreçleri arasındaki ilişkiyi müzik bağlamında ortaya koymak adına faydalı olacaktır.

İslamiyet'ten önce Araplar'da müzikal etkinliğin yaygın, fakat oldukça “ilkel” bir formda gerçekleştirildiği bilinmektedir (Kalender, 1999: 253). Uludağ (2004) bu dönem Arap müziğini şöyle anlatmaktadır:

... Arapların müziği basit, sade ve ilkeldi. Arap müziği, coğrafi muhitin basitliğini, sadeliğini ve yeknesaklığını taşımaktaydı. Göçebeliliğin tesiriyle şarkı, şiir, terane ve nağmeler, develeri yürütmeye teşvik edecek mahiyette vezinli sözlerden ve gençlerin ıssız sahalarda bu kabilden sade ve basit olarak söyledikleri şarkılardan ibaretti. (17)

Bununla birlikte, Araplar'da müzik teorisine ilişkin bu dönemlerde herhangi bir çalışmanın izlerine de rastlanmamaktadır. Müziğin bilinen pratik uygulamaları dışında, İslam öncesinde ve İslam'ın ilk dönemlerinde müziğin kuramsal mahiyetine ilişkin kullanılan herhangi bir kavram da yoktur. Sonrasında kullanılan “musiki”, “musikâ” ya da “musikâr” gibi kavramsal ifadeler ise Yunanca'dan alınmıştır (Uludağ, 2004: 17).

İbn-i Haldun'a (1986) göre de Araplar, İslamiyet öncesi yaşam biçimlerinin yetersizliği nedeniyle müzik sanatı konusunda ileri düzeyde bir üretim gerçekleştirme imkânına sahip değildir. Çünkü müzikal gelişme belirli bir toplumsal gelişmişlik seviyesine ihtiyaç duyar. Bu konuda şunları söylemektedir:

... musiki ve şarkıcılık (mugannilik) bir sanat olup, ancak içtimaî ve medenî hayatın gelişmiş olduğu bölge ve şehir ahali arasında yayılır. Kazanç, yaşamak için gerekli nesnelere ve ihtiyaçlar yerine getirildikten ve medeni hayat itiyatlarını tatmin etmek devresi geldikten sonra bu sanata karşı meyil ve heves uyanır (432).

Benzer şekilde, Farmer (1929:100) da sanat müziğinin gelişmesini, ekonomik ve siyasal güçlerin kültürel gelişmeye destek olmasıyla ilişkilendirmiştir. Ona göre, entelektüel ve estetik ihtişamın gerisinde zenginleşmiş bir saray hayatının sağladığı elverişli koşullar bulunmaktadır. İslamiyet öncesi “ilkel” bir müziğe sahip olan Araplar’ın, İslam ile birlikte girdikleri geniş çaplı sosyal ilişkiler ağı içerisinde, zamanla teorik yenilenme ve İslami homojenleşmenin getirdiği kültürel yükselmeye birlikte müzik alanında daha gelişmiş bir üretim seviyesine ulaşmış oldukları söylenebilir (Uludağ, 2004: 18-9). Bu gelişmenin gerisinde, Emevi ve Abbasi hanedanlıkları döneminde, İslam İmparatorluğu’nun toplumlar arasında sağladığı kültürel etkileşim imkânlarının yanı sıra Lucas’ın (2012:100) da belirttiği üzere eski saray gelenekleri ile kurulan bağların önemi büyüktür.¹⁰ Bu çerçevede özellikle yüksek müzik kültürüne sahip İran ve Bizans ile girilen ilişkilerin Araplar’ın müzikal gelişmesine önemli katkıları olduğu söylenebilir (Farmer, 1929: 59-136; Uludağ, 2004: 19-23).

İslam tarihinde erken sayılabilecek bir dönemde, Emevi hanedanlığı ve onun etrafında oluşan seçkin tabakanın diğer eğlence türleri ile birlikte müziğe yönelik yoğun ilgisi söz konusudur. İnalçık (2011b) bu durumu şöyle ifade etmektedir: “*Sarayla ilişki halinde Arap şiirinde aşk, musikî ve şiir geleneği, Hicret’in ilk yüzyılına kadar çıkar.*” (16). Emevi sarayından kaynaklanan ilgi, müziğin özellikle teknik yönden gelişmesi için itici bir güç oluşturmuştur. Farmer’a (1929: 48) göre bu ilgi aynı zamanda yeni estetik hazların ve taleplerin ortaya çıkmasına da vesile olmuştur. Emevi sarayları erken dönem İslam müziğinin gelişmesi ve müzikal etkinliklere belirli usuller getirmesi konusunda önemli bir rol oynamıştır. Geniş çapta İran etkisinde gelişen bu yeni Arap müziği, yalnızca müziğin ses özellikleriyle ilgili değil, aynı zamanda saraydaki müzik etkinliğinin usul ve adetlerinin, meclis denilen performans toplantılarının kurumsallaşmasını da sağlamıştır (Uludağ, 2004: 21).

Bununla birlikte, bir yandan İslam’ın dini gerekliliklerini yerine getirme noktasında son derece tutucu davranan Emevi sarayının, diğer yandan müziği hem de eğlence

¹⁰ Hourani’ye göre Emeviler bir imparatorluğu yönetmek durumunda kaldıklarında, komşu imparatorlukların adetlerini benimsemekte hiç tereddüt etmemişlerdir. Hourani şöyle demektedir: “Emeviler, Arap reisleri olduklarından itibaren, ziyaretçilerine ya da tebalarına Bizans imparatoru ya da İran kralının törensel tavrıyla yaklaşarak, Yakın Doğu hükümdarları arasındaki geleneği örnek alan bir hayat tarzı oluşturmuşlardı.” (2005:50). Diğer yandan Frye (2007:xii), Hourani’ye benzer şekilde, Araplar’ın Sasani İmparatorluğunu tamamen ele geçirmeleriyle birlikte halifeliği idare etmek için gerekli yönetim aygıtına da sahip olduklarını belirtmiştir.

amacıyla himaye etmesini¹¹ (Farmer, 1929: 61-2) yüksek İslam kültürünün bir karakteristiği olarak İslam tarihinin erken dönemlerinden geç dönemlerine kadar gözlemlenen tarihsel bir olgunun ilk örneği olarak kaydetmek yerinde olacaktır. En-Natür (1994), Emevi sarayındaki çelişkili gibi görünen bu manzara için şunları söylemektedir:

Bir taraftan da İslam bütün incelikleriyle, züht, takva derecesine kadar uygulanır, İslâm Hukuku ve Hadîs ilmiyle uğraşılırken, diğer taraftan da oyun, eğlence ve şarabın kullanıldığı bir başka hayat yaşanmaktadır. Böylece birbirine zıt iki ayrı hayat tarzı bir arada bulunmaktadır... Peygamberlik diyarında, Emeviler döneminde, ğinâ ve mûsikînin niçin bu derece geliştiği sorusu akla gelmektedir. Şüphesiz, bunda siyasi, iktisâdi ve içtimaî faktörler rol oynamıştır (194).

En-Natür, Emevi sarayında ortaya çıkan bu manzaranın gerekçesi olarak siyasi ve sosyal değişmelere işaret etmektedir. Öncelikle Emevi hanedanlığının Kureyş kabilesi içindeki rakipsizliğine vurgu yapmaktadır. Ona göre, siyasi olarak bir rakibi olmayan Emeviler, kendilerini sefahata kaptırmışlardı. Diğer yandan fetihlerle elde edilen büyük zenginlikler Hicaz'da zengin bir üst sınıf yaratmıştı. Fethedilen ülkelerin kral ya da soylularına hizmet eden iyi eğitilmiş ve yetenekli müzisyenlerin ele geçirilmesi, müzikal tekniğin gelişmesine katkıda bulunmuştu. Sarayın desteği, zengin üst sınıfların ortaya çıkışı ile yüksek bir müzik kültürü bir araya gelince Hicaz ve daha sonra Emevi başkenti olan Şam, Abbasi hilafetine kadar İslam dünyasının en önemli sanat merkezi haline gelmiştir (1994:194-5)¹².

Abbasi halifeliği döneminde, İslam kültürünün gelişmesinde İran etkisinin daha belirgin olarak hissedildiği bir süreç yaşanmıştır. Bunda en büyük etken Bağdat merkezli bir devlet kuran Abbasiler'de İran kökenli bürokratların idari mekanizmalardaki hâkimiyetiydi (Hourani, 2005: 58; Mottahedeh, 2007: 69). Bu İranlı *küttâb*, İran kültürel *adabını* özellikle edebi eserler aracılığıyla Abbasiler'e taşımış ve yerleştirmiştir (İnalcık, 2011b:15-6). İslam'ın yayılması, görüldüğü gibi, Ortadoğu toplumları arasında çoklu etkileşim süreçlerinin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Dini bakımdan İran İslamlaşırken, yüksek kültür ve siyasi yönlerden Araplar İran geleneklerinin etkisi altında kalmışlardır.

¹¹ İslamiyet sonrası müzisyenlerin konu edildiği ilk resimler Emevi sarayına aittir (Denny, 1985:61).

¹² İnalcık'ın da belirttiği gibi bu dönemde, "Hicaz'da, içkiyle zevk u safâ âdeti (*hedonism*) gelişti. (XIV. yy Anadolu'sunda işret meclislerinde Hicâz musiki ekolü anılır)." (2011b:16)

İbn-i Haldun (1986, c. II), Abbasi dönemi Arap müziğinin İran müziğinin etkisiyle yüksek bir müzik kültürü üretmeye muvaffak olduğundan bahsederken, şunları söylemektedir: “... musiki ve şarkı sanatı, derece derece gelişerek Abbasi’ler çağında yüksek derecesine vardı... Abbasi’ler çağında şarkı ve musiki Bağdat’ta o derecede tekâmül etti ki, sonradan ve bugün dahi bu tekâmül konuşulmakta ve musiki meclislerinde övülmekte ve tavsif edilmektedir. (435-6).

IX. yüzyıldan sonra Abbasi hanedanlığının İslam imparatorluğunun bütününde hükmünün azalmasıyla birlikte İslam öncesi İran yüksek kültür geleneğini İran’da yeniden ihya eden yerel hanedanlıkların ortaya çıktığı görülmektedir (Shiloah, 1995: 94). Benzer bir görüşü paylaşan İnalçık (2011b) da bu dönem İran’ını şu şekilde anlatmıştır:

İlkin Doğu-İran’da (Horasan ve Maveraünnehir’de) ve Hazar Denizi sahil bölgesinde kadim İran geleneğini izleyen yerli hânedanlar, Sâmanîler (874-999), Buveyhîler (932-1048), Gaznevîler (977-1183) yükseldi. Sâmanî hânedanı kendisini, İslâm öncesi İran şâhları, Sasânîlere bağlıyordu; Gaznevîler bir Türk hânedanı ... olmakla beraber, İranlı bürokratlar sayesinde devlet idaresi ve kültür bakımından kadim İran geleneğini kuvvetle benimsedi. (15)

Bu eğilim, İslam sonrası yüksek müzik kültürünün seküler karakterinin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Bununla birlikte, imparatorluk silsileleri sayesinde benzer bir yapının, Abbasiler’de olduğu gibi devletin bürokratik kadrolarını ağırlıklı olarak İranlılar’ın oluşturduğu Selçuklu İmparatorluğu aracılığıyla Osmanlı’ya kadar taşınmış olduğu görülmektedir. “Bir Türk hânedanı tarafından kurulan Büyük Selçuklu İmparatorluğu (1040-1157), tüm kadim İran topraklarını kapsıyordu ve eski İran kültürünün canlandırılmasında belki hepsinden [diğer İslam devletleri kastediliyor] ileri gitti.” (İnalçık, 2011b:15).

İran’daki yüksek müzik kültürüne bakıldığında tarihinin oldukça gerilere gittiği görülmektedir (During ve Mirabdolbaghi, 1991: 31). Daha önce bahsedildiği üzere, önemli bir imparatorluk geleneğine sahip İran coğrafyasındaki saraylarda yüksek müzik kültürü eskiden beri yaşatılmaktaydı (Neubauer, 2012). Üretildiği bölge itibarıyla Arap, Türk ve Kafkas orijinli müziklerle etkileşim içerisindeydi. Bu müzikleri etkilediği gibi, kendisi de onlardan etkilenmiştir (During ve Mirabdolbaghi, 1991: 31). Diğer yandan tarihsel kayıtlar, organize bir müzik geleneğinin en az Sasani saray müziğine kadar geriye

götürülebileceğini göstermektedir (Shiloah, 1981: 29). Bu paralelde, Acemleri zengin ve medeni olarak tanımlayan İbn-i Haldun (1986, c. II), İran müziği için şunları söylemektedir:

...bolluk ve medeni hayatın itiyat ve icapları ile nefislerini hoşlandırmak isteyenler, musiki ve muganni sesleri işitmek isterler, başka deyimle, ekonomik halleri bu devreye gelenler bu sanata ihtiyaç duyarlar. İslâmiyetten önce Acem'lerin hali böyle idi. Musiki sanatı onların şehir ve kasabalarında pek ziyade yayılmıştı. Acem hükümdarları çalgı ve şarkıya düşküdü. Fars hükümdarları çalgıcılarla şarkıcılara çok önem verirlerdi; bu sınıf onların devletlerinde derece ve mevki sahibiydi (432).

İran sarayları, dönemlerinin önemli müzisyenleri için daima bir çekim merkezi olmuşlardı. Öyle ki, İran dışından gelen müzisyenlerin de bu saraylarda yeteneklerini sergilemeleri sık karşılaşılan bir durumdur (During ve Mirabdolbaghi, 1991: 36). İslam öncesinde olduğu gibi, İslam sonrasında da bu bölge müzikal üretim ve etkileşimler için uygun bir ortam sağlamıştır. Türk ve Moğol hanedanlarının XI. yüzyıldan sonraki hâkimiyetleri döneminde de İran bölgesindeki müzik yaşantısının oldukça yüksek bir seviyede sürdürülmüş olması bu çerçevede anlamlı olmaktadır.¹³

Bir Türk hanedanı tarafından kurulmuş olan Selçuklu İmparatorluğu, Ortadoğu'nun yüksek saray müziği geleneğinin önemli bir taşıyıcısı olmuştu¹⁴. Selçuklu sultanlarının katı İslam kurallarına aykırı olarak resim, şiir, müzik ve tasavvufi düşüncelere karşı oldukça hoşgörülü oldukları bilinmektedir. Bu tutumları nedeniyle onların putperestliğe, mecûsîliğe döndükleri bile iddia edilmiştir (İnalçık, 2011b:59). İslam öncesi kültür gelenekleriyle olan bağların sürdürülmesine örnek olarak İnalçık (2011b), Selçuklu'da sürdürülen işret meclislerine atıf yapmaktadır: “İslâm-öncesi Sâsânî menşeden gelen üçlü gelenek, yani şarap, musikî ve şiir, işret meclisinin olmazsa olmaz bir gereği olarak kabul edilmiş; Anadolu Selçukluları, Türk beylik ve saltanatlarında bu şekliyle sürüp gelmiştir.” (18).

Ancak görülmektedir ki, sarayda seküler bir eğlence hayatının desteklenmesi, aslen eski İranî geleneklerle kurulmuş sıkı bağların bir neticesi olmakla birlikte, İslam imparatorlukları için de en başından beri var olan bir uygulamadır. Emevi ve Abbasi

¹³ Safiyüddin ve Merâgi gibi makam müziğinin en önemli teorisyen ve bestekarlarının bu dönemlerde yetiştiği görülmektedir.

¹⁴ Selçuklu saraylarındaki eğlence hayatı için (bkz. Uslu, 2010:43-54).

örnekleri hatırlandığında, bu eğlence faaliyetlerinin İslamî saray geleneklerine aykırı olmadığı görülmektedir.

4.2. Müzisyenlerin Toplumsal Statüsü

Ortadoğu musiki geleneğinin pratik ve teorik uygulayıcıları olarak müzisyenlerin sosyolojik özellikleri, müzikal yapı içerisinde önemli bir sorun oluşturmaktadır. Müzisyenlerin sosyo-kültürel nitelikleri ve bir meslek olarak müzik uğraşısı, müzikal yapının tarihsel gelişimi içerisinde önemli bir boyut teşkil eder. Bunun yanı sıra bu müziğin sosyal, kültürel ve tarihsel özelliklerinin belirlenmesinde de müzisyenlerin yaşam öyküleri değerli ipuçları vermektedir.

Bu noktada, İslam sonrası dönemde müzisyenliğin öncelikle bir meslek ve bir statü konumu olarak ne gibi özellikler sergilediğini de ele almak gerekmektedir. İlk olarak al Faruqi'nin ses sanatları bölümlemesini hatırlayacak olursak, İslam dünyasında, hendese-i savt hiyerarşisinin helal bölümünde yer alan türleri ve özellikle *Kuran* tilaveti şeklindeki müzikleri icra etme noktasında herhangi bir kısıtlamanın olmadığı görülmektedir. Bu dini müzik türlerinde icracı olmanın her bireyin, her müslümanın hakkı olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle bu türleri icra edenler herhangi bir toplumsal sınıfın üyesi olmaktan ziyade, genel olarak toplumun her kesiminden çıkabilmektedir (al Faruqi, 1985: 15). Bu tip kabul gören müzik türlerini icra edenlere karşı olumsuz bir niteleme genellikle yoktur. Onlara, aşağılayıcı bir anlam içermeyecek şekilde özel olarak “müzisyen” denmektedir (al Faruqi, 1985: 17).

Diğer yandan hendese-i savt sınıflandırmasına göre tartışmalı seviyelerde yer alan müzikleri icra edenlere, bu müziklerin dinleyicilerine ve patronlarına karşı kamusal olarak olumsuz bir tavır geliştirildiği görülmektedir. Ancak bu tavırlar müziğin icra edildiği çevreye ve müziğin türüne göre farklılık gösterebilmektedir.

Müzik ile profesyonel anlamda uğraşılması, İslam hukukunun dayandırıldığı bazı hadisler göre haram olarak kabul edilmektedir (Uludağ, 2004: 112-4). Ancak daha önce bahsedildiği üzere İslam hukukunu tesis eden yazılı metinler *Kuran*, hadis ya da diğer hukuk kitaplarında, müziğe yönelik doğrudan koyulmuş yasak ve kısıtlamalar bulunmamaktadır. Buna rağmen tartışmalı müzik türlerini icra eden, dinleyen ya da bu

müziklere hâmilik yapanlar için kamusal alanda bir takım sınırlamalar mevcuttur. Bu uygulamalara kanıt olarak sunulan hadisler müzikle uğraşan kişilerin sosyal ve kültürel anlamda değerlerinin azaldığını, bir takım hukuki haklardan yoksun kaldığını iddia etmektedirler. Örneğin tartışmalı müzikleri profesyonel anlamda icra edenlerin mahkemelerde tanıklık yapma hakkı bulunmamaktadır (al Faruqi, 1985: 21).

İslam'ın erken dönemlerinde özellikle Araplar arasında müzik ile profesyonel anlamda ilgilenmek toplum tarafından şüphe ve küçümsemeyle karşılanmaktadır. Profesyonelliğe yönelik bu olumsuz yaklaşım nedeniyle kendilerini müziğe adayanlar nadiren ortaya çıkmışlardır. Bunlar da genellikle toplumun marjinal denilebilecek kesimlerinden insanlardır (al Faruqi, 1985: 18). Farmer (1929: 53), Osman'ın halifeliği döneminde (644-656) Araplar arasında ilk defa erkek bir profesyonel müzisyenin ortaya çıktığını söylemektedir. İslam sonrası Arap müziğinin ilk temsilcilerinden sayılan Tuveys adındaki bu müzisyen (En-Natür, 1994: 195), o dönem Medine'de "Mukhannathun" adı verilen efemine bir grubun üyesidir (Farmer, 1929: 45).

Bununla birlikte, müzik icra ya da bestesi yoluyla gelir elde etmek de sakıncalı hatta yasaktır. "... güzel ses, müzik bilgisi ve bunlar vasıtasıyla geçim temin edilmesi, hukuk yönünden meşru olarak kabul edilmemiş, değeri olan bir mal 'mâl-i mütekavvim' sayılmamıştır" (Uludağ, 2004: 115). Müziğin önceden anlaşılmalı bir para karşılığı icra edilmesi hoş karşılanmazken, müzisyen performansı karşılığında ancak bahşiş niteliğinde bir ücret alabilmektedir (al Faruqi, 1985: 21-23). İslam dünyasında profesyonel müzisyenlerin kültürel olarak ayıplanması ya da hor görülmesi, kendilerini tamamen müziğe adayan müzisyenlerin sayısının, özellikle İslam'ın erken döneminde Araplar arasında, sınırlı olmasına neden olmuştur. Bunun yanında amatörlere karşı genellikle daha hoşgörülü ve anlayışlı bir tavır sergilenmektedir. Profesyonelliğin sorunlu hali nedeniyle, müzikal etkinliğe yönelik amatör katılım en az profesyonellik kadar önemli hale gelmiştir (el-Farukî, 1991: 469).

İslam'ın erken dönemlerindeki müzik hayatı açısından önemli sosyolojik bilgiler de içeren bir kaynak olan Ebu Ferec el-İsfahâni'nin (ö. 937) *Kitab-ül Agânî*'si üzerine Sawa'nın (1985) yaptığı çalışma, müzisyenlerin toplumsal özelliklerini ortaya koymak adına yararlı bilgiler sunmaktadır. Sawa'ya göre, kitapta göze çarpan ilk özellik müzisyenlerin farklı etnik kökenlerden, farklı toplumsal sınıflardan geliyor olmasıdır. Bu

müziyenler arasında Araplar kadar Arap olmayanlar da vardır. Bunun yanında sosyal aidiyetler de oldukça çeşitlidir. Özgür müziyenler, köleler, azat edilmiş köleler, erkek ve kadınların yanı sıra bazı tanınmış müziyenlerin asker, yönetici, prens veya halife ailesinden¹⁵ olmaları da dikkat çekicidir (1985: 70).

Müziyenlerin bu karmaşık etnik ve sosyal aidiyetlerine paralel olarak onlara yönelik bakış açıları da çeşitlilik göstermektedir. Farklı sosyal konumlara sahip dinleyicilerin müziğe ve müziyenlere yönelik düşmanca tavır aldıkları görüldüğü gibi, bazılarının da aksine büyük bir destek verdikleri görülmektedir. Bu iki uç pozisyonun arasında muhtemelen daha büyük bir grubun olduğu düşünülebilir, ancak genel olarak büyük bir kesim özellikle profesyonel müziyenleri hor görmektedirler (Sawa, 1985: 71). Müziğin tartışmalı pozisyonu, müzikle profesyonel olarak ilgilenmeye önemli bir kısıt getirmektedir. Sawa'nın belirttiği gibi, *“Müziğin kirlettiği müziyenlerin diğerlerini de yozlaştıracağına inanılıyordu.”* (1985: 71).

Seçkin zümrelerin müzik ile ilgilenmesi de muhtemelen bu erken dönemlerde müziğin statüsünü toplumsal anlamda düzeltmeye yetmemiştir. Çünkü anlatılara göre müzikle ilgilenen ya da müzik dinleyen üst sınıftan kişilerin de bu etkinliklerini gizleme yönünde eğilimleri olduğu dikkat çekmektedir (Sawa, 1992: 72-3). 861-862 yıllarında kısa bir süre halifelik yapan Abbasi halifesi Muntasır'ın, halife olmadan önce müzikle bir icracı ve besteci olarak sıkı bir şekilde ilgilendiği ancak halife olduktan sonra bu müziyen geçmişini gizlediği görülmektedir. Gerek Emevi gerek Abbasi dönemlerinde yönetici kesimlerin ve halife hanedanlarının üyelerinin müzikle icracı ve dinleyici olarak ilgilendikleri, müzikli eğlencelere önem verdikleri görülmektedir. Ancak bu yüksek sınıf ilgisinin, kapalı bir topluluk eğlencesi şeklinde gerçekleştiği, genellikle kamusal alanda bilinçli olarak görünür kılınmasının tercih edilmediği anlaşılmaktadır (Sawa, 1985: 72).

Halk arasında müziyenler üzerindeki süregiden bu olumsuz imaja rağmen, yüksek sınıfların müziğe ilgisinin yine de devam ettiği önemle vurgulanmalıdır. Müziğin toplumsal anlamda yaygın bir şekilde İslam'ın ahlaki normlarına aykırı olduğunun düşünüldüğü, kültürel olarak yozlaştırıcı bir etkinlik olarak kabul edildiği dönemlerde bile

¹⁵ Farmer (1929:94-95), Abbasi hanedanından müziyen olarak tanınan isimler olduğunu belirtir. Örneğin, 842-47 arasında halifelik yapmış olan el-Vâsık gerçek bir müziyendir. Oğlu Harun da yine başarılı bir müziyendir (1929:97). Bunun yanı sıra Harun Reşid'in oğlu Ebu İsa'nın da iyi bir müziyen olduğu bilinmektedir. Memun'un halifeliği sırasında (813-833) iktidarı ele geçirmeye çalışan üçüncü Abbasi halifesi Mehdi'nin oğlu İbrahim iyi bir müziyendir.

halifeler tarafından himaye edildiği görülmektedir. Abbasi döneminin en önemli halifelerinden birisi olan Harun Reşid, dönemin en büyük müzik patronlarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Farmer, 1929: 94; Sawa, 1992: 73-4). Yüksek müziğin önemli bir koruyucusu olarak Abbasi sarayındaki müzik yaşantısına bakıldığında, müzisyenliğin statüsünün en azından saray çevresinde yükseldiği anlaşılmaktadır. Bu çevreye dâhil olabilen müzisyenler için, profesyonel anlamda müzik uğraşısının ekonomik açıdan da bir zenginleşme imkânı yaratmaya başladığı görülmektedir (Farmer, 1929: 94). Diğer taraftan saray hizmetindeki bu müzisyenlerin düzenli maaş aldıklarına dair bir bilgi yoktur. Bu durum al Faruqi'nin yukarıda söyledikleriyle uyumludur. Müzisyenlerin gelirlerini Halife'lerin verdikleri hediye ve bahşişler oluşturmaktadır. Dikkat çekici olan ise bu bahşiş niteliğindeki ödemelerin oldukça büyük meblağlara ulaşmış olmasıdır (Farmer, 1929: 100). Özellikle halifelere nedimlik eden müzisyenlerin zenginleştikleri bilinmektedir.¹⁶

Diğer taraftan kadınların Ortadoğu saraylarındaki müzikal hayatın bir parçası olduğu görülmektedir. İran saraylarına, Halife saraylarına, Moğol saraylarına dair anlatılarda saray eğlenceleri bağlamında şarkı söyleyip dans eden kızların sürekli bahsi geçmektedir. Abbasi sarayında, müzisyenlik yapan köle kızların varlığı, kadınların da saray müziği çevresinde bir yeri olduğunu göstermektedir (Feldman, 1996: 40; Farmer, 1929: 132-6). Ancak erkek müzisyenlerin yanında kadınların rolü ikinci plandadır.

Müzisyenler genellikle iyi birer hânende, sazende ve bestekâr olmaları yanında, Safiyüddin Urmevi örneğinde olduğu gibi müzik teorisi konusunda yetkin olanlara da rastlanmaktadır. Feldman'a (1996: 40) göre çok yönlü müzisyen kişilik, orta çağ İslam saraylarında sıkça rastlanan bir tiptir. Feldman aynı yerde şunları söylemektedir:

“Kitâb-ül Aghânî”den, Timurlular'ın müzik yaşantısına ait kayıtlara kadar, İslam saraylarındaki profesyonel erkek müzisyenlere dair anlatılarda, sık sık tek bir kişilikte şarkı söyleme, çalgı ustalığı ve beste yapma kabiliyetinin bir araya toplandığı görülür. Safiyüddin Urmevî, tıpkı Moğol zamanının diğer birçok ünlü müzisyeni gibi, bu yeteneklerin hepsine sahiptir. Safiyüddin gibi en iyi müzisyenler, bazen aynı zamanda bir müzik teorisyenidirler. (40)

¹⁶ Bu dönemin çok bilinen müzisyenlerinden birisi olan Ziryab'ın (ö. 852) Bağdat'taki Abbasi sarayından Endülüs'teki Emevi sarayına uzanan müzik kariyeri örnek olarak incelenebilecek bir vakadır. Bu konuda ayrıntılı bir inceleme için (bkz. Arslan, 2015:15-45)

Müzisyenlerin yüksek müziğin üretildiği başlıca mekânlar olan saraylar arasındaki hareketliliğine de bu başlık altında değinmek gerekmektedir. İslam'ın erken dönemlerinden itibaren başlayan sosyo-kültürel etkileşimin, çok boyutlu toplumsal mobilite ağları içerisinde, özellikle XIII. yüzyıl ile XV. yüzyıl arasında, doruk noktasına ulaştığı görülmektedir. Öyle ki, İslam ekümenisi olarak işaretlediğimiz geniş coğrafya içerisinde birbirinde farklı kültürel yapıları bulundurmasına rağmen, söz konusu dönemde, bu coğrafyanın her köşesinde üretilen sanat müziği neredeyse aynı karakteri göstermiştir.¹⁷ Bu benzerliği vurgulamak amacıyla Neubauer şöyle demektedir: “... *sanat müziği Tebriz’de, İsfahan’da, Erzinçan’da, Mardin’de, Bağdat’ta ya da Şam’da, aynı müziktir.*” (akt. During ve Mirabdolbaghi, 1991: 36).

Bu aynılığın önemli nedenlerinden birisi de –daha önce bahsedilen imparatorluk ve sonraki bölümde ele alınacak dini-tasavvufi örgütlenmeler gibi yapısal unsurlar yanında– müzisyenlerin bölge içerisinde ve saraylar arasındaki yoğun hareketlilikleridir. Bu dönemde saraylar arasında gidip gelen müzisyenlerin sayısı oldukça fazladır. Biyografileri bilinen müzisyenlere bakıldığında yaşamlarını birden fazla sarayda, birden fazla hâminin koruyuculuğu altında geçiren müzisyenlerin varlığı özellikle dikkat çekmektedir. Bu hareketlilik aynı zamanda müzisyenlerin etnik aidiyetlerinin belirsizleşmesine, daha doğrusu önemsizleşmesine neden olmuştur. “*Farslar, Araplar, Kürtler ya da Türkler’in oluşturduğu bu müzisyen ya da teorisyenlerin hangi ulustan olduklarını saptamak oldukça güçtür. Ancak ne olursa olsun bu tür sorunların o dönem için önemi neredeyse hiç yoktu.*” (During ve Mirabdolbaghi, 1991: 36). Öyle gözükmektedir ki, bu dönem ortaya çıkan müzikal entegrasyon ya da çeşitli kaynaklarda ifade edildiği biçimiyle “Büyük Gelenek”, bu müzisyenlerin etnik aidiyetlerinden ziyade varolan yüksek müzik dünyasında yer etmelerini sağlayacak yetenek ve donanımları aracılığıyla, yani yüksek müzik kültür ortamına aidiyetleri ile tanımlanmalarını sağlamıştır.

Moğol dönemi kayıtları da İslam ortaçağı saraylarındaki müzisyenlerin konumuna dair bir takım bilgiler sunmaktadır. Baily’e (1988: 13) göre Moğol saraylarındaki müzisyenlerin çoğunluğu saray hizmetinde çalışan özgür müzisyenlerdir. Müzisyenlerin saraylarda zorla alıkonulduğuna dair kesin bilgiler bulunmamaktadır. Kanuni döneminden

¹⁷ Bu etkileşim kendisini müziğin araçsal düzeyinde, enstrümantasyonda da göstermiştir. “Mûsikî âletlerinin yayılması, İslâm’ın yükselişini takip eden devirlerde, giderek artan insan ilişkileriyle yönlendirildi ve güçlendirildi... Zamanla ilk Müslümanların en önemli mûsikî âletleri her bölgede bulunmaya başladı.” (el-Farukî, 1991:471-3).

kalma 1525 yılının *Cemaat-i Mutriban* kayıtlarında kemençeci olarak adı geçen Irak kökenli Şah Kulu (Uzunçarşılı, 1977: 84) bu duruma bir örnek teşkil etmektedir. Müzik kariyerinin başlangıcı Herât sarayı olan Şah Kulu, buradan Horasan'a ve Tebriz'e gitmiş, Yavuz Sultan Selim'in Tebriz seferinden sonra İstanbul'a götürülmüştür (Feldman, 1996: 43). Ancak patronaj mekanizmaları kimi zaman müzisyenlerin özgürce hareket etmelerine engel olabilmektedir.

Diğer yandan saraylardaki müzik eğitiminin durumu da müzisyenlerin yetiştirilmesi ve müzikal aktarımın sürdürülmesi noktasında önemli bir faktör olarak bakılması gereken bir konudur. Feldman, *Babürnâme* üzerinde yapmış olduğu incelemede Moğol saraylarında özel olarak müzik eğitimi verildiğine yönelik herhangi bir bilgiye rastlamamıştır. Feldman (1996) bu konuda şu tespiti yapmaktadır:

'Babürnâme'den elde edilen verilere göre, Herât sarayı, saray müziğinin aktarımı konusunda herhangi bir sorumluluk üstlenmemektedir. Minyatür sanatçıların eğitimi gördükleri yer olan nakkâşhâne gibi bir kurumla karşılaştırmaya uygun herhangi bir müzik kurumu yoktur. Müzik uzak bölgelere, şiirin aktarım modeline benzer şekilde, ana hatlarıyla gözlem ve taklit etme yolu ile aktarılmaktaydı. Müziğin daha ince yönleri ise doğrudan usta-çırak ilişkisi içinde aktarılabilmekteydi. Kraliyet ya da diğer ikincil sarayların müzik ve şiir açısından iki yönlü bir misyonu vardı: himaye etmek ve son ürünün tüketicisi olmak (44).

Görüldüğü gibi müzik eğitimi konusunda sarayın sorumluluk taşımaması, Osmanlı sarayının müzik eğitimi konusunda üzerinde aldığı misyon hatırlandığında önemli bir farklılık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Diğer yandan İslam ekümenisindeki müzisyenlerin sosyal tarihleri hakkında yeterli kaynak bulunmadığına vurgu yapan Feldman (1996: 44), *Babürnâme*'deki anlatılardan yola çıkarak Moğol sarayındaki müzisyenlerin ortak özelliklerini tespit etmeye çalışmıştır. Buna göre, saraylı yüksek müzik profesyonel müzisyenler tarafından yapılıyordu ve bunların tamamı erkekti. Bu müzisyenler, tek işleri ya da en azından asıl işleri müzik olan ve sarayda istihdam edilen özgür bireylerdi. Üst sınıflar arasında müzikle amatör olarak ilgilenenler olsa da, bunların saraydaki müzik meclisleri içinde önemli bir yeri yoktu. Ancak amatörler tarafından yapılan bestelerin profesyonel müzisyenler tarafından icra edilmesi mümkündü. Saray hizmetine girmek için müzisyenler çok uzak bölgelerden bile gelmişlerdi. Saray müzisyenleri arasında ya da sarayda müzik icrası yapan ulemadan veya

sufilerden olsun din adamı bulunduğuna dair bir kanıt yoktur. Müzisyenler genellikle tek bir saz çalarlardı. Bu sazlardan en yaygın olanları ud, ney, gıcak ve kanundur. Çoğu saz sanatçısı aynı zamanda sözlü eserler de icra etmektedir. Beste yapmak ve müzik icra etmek ayrı ayrı vasıflandırılmış, müzikal dehanın bir göstergesi olarak beste yapmak ayrıcalıklı bir iş sayılmıştır. Son olarak saray müzik kültürü içerisindeki müzisyenler, burada kabul gören müzik formları dışındaki müziklerle ve popüler türlerle ilgilenmezlerdi.

4.3. İslamî /Ortadoğu’da Müziğin Teorik Kökenleri

İslam dünyasında musiki nazariyatı konusu, IX. yüzyıldan itibaren öncelikle felsefi eserlerde yer bulmaya başlamıştır. Bu ilk dönem çalışmalarının önemli oranda Grek müzik teorilerinin etkisi altında kaldıkları görülmektedir. Antik Yunan filozoflarının müziğe ilişkin görüşleri, İslamiyet sonrası girilen ilişkilerle ve özellikle Abbasiler döneminde Yunanca eserlerin Arapça tercümelerinin yapılması yoluyla İslam coğrafyasına taşınmıştır (Gutas, 2003: 15). VIII. yüzyıl ile XI. yüzyıl arasında süregelen bu çeviri dönemi içerisinde Aristoxenos’un *Armoniler* ve *Ritimleri*, Aristoteles’in *Problemleri*, Ptolemy’nin *Armonileri*, Nikomachos’un *Armonileri* ile Yunanca aslı ve Arapça çevirisi bugüne ulaşmayan Pythagoras’ın müzik konulu bir eserinin Arapça’ya çevrildiği görülmektedir (Farmer, 1930: 64). Bu etkilenim, müziğin ne olduğundan seslerin ne şekilde sistemleştirileceğine kadar genel olarak müzik teorisi konularının hemen hepsinde görülmektedir. Dahası müzik riyazî bir ilim olduğu için matematiksel ve felsefi bir boyuta sahiptir. Bu nedenle ilk müzik teorisi çalışmaları tıpkı Antik Yunan’da olduğu gibi İslam dünyasında da filozoflar eliyle yapılmıştır.

Bilindiği kadarıyla, İslam dünyasında müziğe yönelik bilinen ilk teorik çalışmaları IX. yüzyılda yaşamış ünlü filozof Kındî yapmıştır. Müslüman bir Arap soylusu olarak felsefe ve diğer bilimlerin en önemli hâmlerinden birisi olan Kındî’nin, Yunanca’dan Arapça’ya çeviri hareketinin de önemli bir destekçisi olduğu bilinmektedir (Gutas, 2003: 131). Bu nedenle Kındî, Yunan felsefesi ve dolayısıyla ses ve müzik sistemleri hakkında Arap dünyasında bilgi sahibi olan ilk insanlardan birisidir. Pisagor’un ses sistemi üzerinde çalışan Kındî, açıklamalarında temel saz olarak, çok usta bir şekilde çalabildiği udu kullanmıştır. Müzik üzerine on kadar risâlesi olduğu bilinen Kındî’nin çalışmalarından dört tanesi bugüne ulaşmıştır (Turabi, 1996: 38). Makam musikisi geleneğinde uzun yıllar

kullanılacak olan Arap harflerinden yararlanarak geliştirilen bir tür nota tekniği olan *ebced* notasını ilk olarak onun kullandığı iddia edilmektedir (Ak, 2002: 24). Kındî'nin çalışmalarının önemi, Greklerden yapılan tercümelemlerle birlikte İslamileşmiş bölgede müziğin ilk defa bilimsel bir alan olarak ele alınmış olmasından kaynaklanmaktadır (Arslan, 2015: 49). Bu anlamda kendinden sonra gelen Farabi (ö. 950), İbn-i Sina (ö. 1037) ve İhvân-i Safa gibi müzik konusunda kuramsal çalışmalar yapmış olanları incelemektedir. Bir bütün olarak bakıldığında bu çalışmalar, İslam sonrası dönemin musiki konusundaki ilk teorik kaynaklarını oluşturmuştur.

İslam dünyasında felsefe alanında Aristoteles'den sonra “muallim-i sâni”, musiki alanında “muallim-i evvel” olarak bilinen Farabi, Kındî'nin izinden giderek, Grek müziği üzerinde çalışmış, müzik teorisini Aristoteles, Themistius ve Eudides gibi ünlü Yunan filozofların görüşlerinden hareketle oluşturmuştur. Farabi'nin matematik alanındaki uzmanlığı sayesinde daha önce yapılan çalışmalarda Arap dünyasına tam olarak intikal etmemiş olan Grek müzik terosinin eksik kısımlarını tamamlamaya muvaffak olduğu iddia edilmektedir. Bunun yanında yeni bir ses sistemi de geliştirmiştir. İslam dünyasında ses hesaplamaları yapmak suretiyle müziği bağımsız bir bilim olarak ilk defa ele alan da Farabi olmuştur (Ak, 2002: 18). Farabi bilimleri sınıflandırdığı *İhsâ'ül-Ulûm* adlı eserinde müziği “ta'lim ilimleri” arasında göstermiştir. Ameli ve nazari olarak iki bölüme ayırdığı musiki ilmini Farabi (1990) şu şekilde tanımlamıştır: “... bu ilim bütün olarak, melodilerin (*lahn*) çeşitlerini, neden, ne için ve nasıl terkip edildiklerini, daha tesirli ve dokunaklı olmaları için hangi hallerde bulunmaları icap ettiğini bilmeye yarar.” (104). Bununla birlikte Farabi'nin, Pisagorcu sayılar ve gök cisimleri ile müzik arasındaki ilişkilerle temellenen yaklaşım karşısında, müziği daha çok bir duyumsama etkinliği olarak kabul eden yaklaşımı da ilgi çekicidir (İbn Sînâ, 2004: III). Bu anlamda Kındî'den farklılaşırken, müzik ile sağlık arasındaki çalışmalarında İbn-i Sina'ya öncülük ettiği söylenmektedir. Farabi'nin 930 yılında yazdığı *Kitâbü'l-Mûsîka'l-Kebîr* adlı eseri müzik konusundaki en önemli çalışması olarak kabul edilir. Diğer yandan *Kitâbü İhsâsi'l-Îkâât* ve *Kitâbü'l-ikâât* adlı iki ayrı kitabı daha bulunmakla birlikte, *Kitâbü'l-Mûsîka'l-Kebîr*'in bölümleri olup olmadığı tartışmalı olan üç ayrı eseri de kütüphanelerde yer almaktadır (Arslan, 2015: 60).

Müzik felsefesi olarak Farabi'nin yaklaşımını benimseyen İbn-i Sina, bağımsız bir müzik çalışması yapmamış ise de *Kitabu's-Şifâ* ve *Kitabü'n-Necât* adlı eserlerinde geniş bir şekilde müzik konusunu işlemiş, müziği matematik bilimleri arasında ele almış ve onu

felsefenin bir konusu olarak değerlendirmiştir (İbn Sînâ, 2004: 1). İbn-i Sina, ayrıca müzik ile tedavi yöntemleri üzerinde de durmuş, bu alanda yaptığı çalışmalar sonraki dönemlerde önemli bir referans kaynağı olmuştur (Kamiloğlu, 2007: XIII). İbn-i Sinâ'ya göre müzik, seslerin birbiriyle uyumunu ve sesler arasındaki zaman sürelerini, seslerin nasıl kompoze edildiğini araştıran matematiksel bir bilimdir. Bu çerçevede müzik ilminin iki boyutu bulunmaktadır: “*Bunlardan birincisi doğrudan seslerin [nota] hallerinin incelenmesidir. Bu kısma te'lif [kompozisyon] denir. İkinci araştırma alanı ise seslerin aralarına giren zaman süreleridir. Bu kısma ritim [ikâ] ilmi denir.*” (İbn Sînâ, 2004: 6). Bu boyutlar müziği matematik, fizik ve geometri ile ortaklaştırmaktadır. Diğer yandan İbn-i Sinâ, Pisagorcü bir yaklaşımla müziği gök cisimleri ile bağdaştıran, insan davranış ve arzularını müzikle eşleştiren fikirleri de eskimiş düşünceler olarak yermektedir (İbn Sînâ, 2004: 1). Ancak bu eleştiriye karşın belirtmek gerekir ki, İslam müzik geleneği içinde müziğin bu ilişkiler çerçevesinde değerlendirilmesi uzun yıllar devam edecektir. Aşağıda görüleceği üzere, İslam düşüncesinde önemli bir yeri olan İhvân-ı Safâ'nın müziği ele alış tarzı, tam da İbn-i Sinâ'nın karşı çıktığı bağlantıları içeren geniş bir çerçeve anlatıma sahiptir.

İslam geleneğinde müzik üzerine çalışma yapmış bir başka grup İhvân-ı Safâ'dır. X. yüzyılın ikinci yarısında Basra'da ortaya çıkmıştır (Farmer, 1929: 214). Grubun kimlerden oluştuğu kesin olarak bilinmemektedir (Wright, 2010: xvii-xviii). *Resâilu İhvâni's-Safâ* adlı külliyatları elli iki risâleden oluşmaktadır. Matematik, doğal bilimler, psikoloji ve akli bilimler ve teolojik bilimler olmak üzere dört ana kategori içermektedir (İhvân-ı Safâ, 2012: 15). Matematik kategorisinin beşinci risalesi müzik üzerinedir (İhvân-ı Safâ, 2012: 129-160). İhvân-ı Safâ'nın, kendi dönemlerinde müzik üzerine yapılan kuramsal tartışmaların hemen her boyutuna dair bir yorum getirdiği görülmektedir (bkz. Çetinkaya, 2001; Wright, 2010). Müziğin ruha tesiri, sesin özellikleri, aralıklar, müzik-kozmoz ilişkisi, seslerin uyumu, mizaç-ses ilişkisi, çalgılar ve ritim konularının ele alındığı risale, müziğin temel kuramsal metinlerinden birisi olarak ondan sonra gelen birçok çalışmayı etkilemiştir.

Kindî ile başlayan ve Farabi, İbn-i Sina, İhvân-ı Safâ ile sürdürülen kuramsal müzik çalışmaları İslam dünyasında müziğin sistematik ve bilimsel bir yaklaşım içinde kural ve metotlar dâhilinde ele alınmasını sağlayan bir gelenek yaratmıştır. Bu gelenek içerisinde müziğin iki farklı şekilde anlamlandırıldığı görülmektedir. Leaman'a (2010) göre, Kindî ve

İhvân-ı Safâ'da müzik Pisagorcu geleneğe uygun şekilde semavî olgularla ilişkilendirilmiştir. Nesnel ve hakikî olanla ilgili olan müziğin kaynağında ilahi bir güç bulunmaktadır. Müzik, “*semaların müziğinin aynası olup, daha yüksek bir ruhî tekamüle geçişin imkanları barındırır.*” (2010: 153). Görüleceği üzere bu yaklaşım, tasavvuf müziğinin yaslandığı kuramsal temelleri büyük oranda etkilemiştir. Diğer yandan Farabi ve İbn-i Sina'nın temsil ettiği diğer kol, mutlak bir bağlantısızlık vurgusu olmamakla birlikte, müziği kendi başına bir unsur olarak görme eğilimdedir ve müziğe daha dünyevi bir karakter atfeder. Leaman'a göre Farabi ve İbn-i Sina, “*müziği ... sesin ve sesin düzenlenmesinin dinleyiciye verdiği haz açısından ele alırlar.*” (2010: 154). Bu nedenle ses fiziği ve müzikte kullanılacak ses aralıklarının tespit edilmesi konusuna ağırlık vermişlerdir. Leaman aynı yerde iki yaklaşım arasındaki temel farkı şöyle özetler: “*El-Kindi ve İhvan için önemli olan müziğin neyi yansıttığı iken Farabi ve İbn Sina için ise müziğin bizim için ne yaptığıdır.*”

Bu ilk kuramsal müzik çalışmalarının gerisinde başlıca iki kaynağın olduğu görülmektedir: İslam düşüncesi ve Antik Yunan felsefesi. Yukarıda görüldüğü gibi İslam düşünürleri, Yunan filozofların sorulsallaştırdıkları müzik konularının hemen hepsini ilişkin tartışmalar yürütmüşlerdir. Müzik ile ilgili tartışmalarının bir kısmını Yunan ses sistemi ve müzik teorisi oluşturmaktadır. İslam ekümenisindeki kuramcılar, sistemlerini kurarken antik Yunan müzik kuramından faydalanmışlar, ancak kendi özgün yapılarını inşa etmeyi de başarmışlardır.

Bununla birlikte müzik kuramcılarında bakıldığında hiçbirisi yalnızca müzik ile uğraşmadığı gibi profesyonel öncelikleri de müzik olmamıştır. Bu kişi ve grupların tamamı önce bilimsel ve felsefi konularda yaptıkları çalışmalarıyla tanınmaktadırlar. Müzikle ilgili olan ilişkileri ya amatör düzeyde ya da yalnızca kuramsal boyutta olmuştur. Bu anlamda müzik, ikincil bir konumda yer alsa da, ortaya çıkardıkları birikim sayesinde, Ortadoğu coğrafyasında birincil uğraşları müzik olan önemli müzik adamlarının yetişmesine de ön ayak olmuşlardır.

Yukarıda sözü edilen filozof müzikologlardan yaklaşık iki yüzyıl sonra, İslam dünyasındaki müzik teorisi çalışmalarının XIII. yüzyılda Safiyüddin Urmevi ve XV. yüzyılda Abdülkadir Meragi gibi çok önemli musiki üstatları zamanında en yüksek noktaya ulaştığı kabul edilmektedir. Safiyüddin (ö. 1294) birbirine eşit olmayan on yedi

aralıklı ses sistemini geliştirmiş ve müzik tarihinde *sistemci okul* adıyla bilinen ekolün kurucusu olmuştur. Farmer'a (1929:203) göre, Safiyüddin'in çalışmaları ve ses sistemi kendisinden sonra gelen müzik kuramcıları üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Başlattığı ekolün önemli temsilcileri arasında Kutbuddin Şirâzî (d. 1236, ö. 1311), Muhammed bin Mahmud el-Âmili (XIV. yüzyıl), el-Lâdikî (XV. yüzyıl) ve Abdülkadir Meragi (d. 1350-1360, ö. 1435) yer almaktadır (Bardakçı, 1986: 53).

Safiyüddin Urmevi, bir müzik teorisyeni olduğu kadar, önemli bir bestekâr ve icracıdır.¹⁸ Bunların yanı sıra yeni müzik aletleri de geliştirmiştir. Musiki konusunda Arapça yazılmış iki önemli eseri vardır: *Risâletü'ş-Şerefiyye fi'n-Nisabi't-Telifiyye* (kısaca *Şerefiyye* diye bilinir) ve *Kitab'ül-Edvâr*.¹⁹ Bu eserlerinde, ses fiziği, tellerin titreşimi, ses yüksekliğinin tellere oranı ve musiki aletleri üzerinde durmuştur. Farmer'a (1929:206) göre, Safiyüddin'in getirmiş olduğu ölçü sistemi bütün bir İslam ekümenisi içerisinde kabul görmüştür. Diğer yandan Shiloah'a (1981:26) göre, Safiyüddin'in kuramsal başarısının arkasında Arabî ve Farsî unsurların yetkin bir birleşimini gerçekleştirmiş olması yatmaktadır. Safiyüddin'in makam konusunda ortaya koyduğu yeni açılımlar ve buluşlar, Ortadoğu'nun büyük musiki geleneğinin ana gövdesini meydana getiren kuramsal temelleri oluşturmuştur. Bununla birlikte Safiyüddin'in makam organizasyonuna dayalı ses sisteminin eski geleneksel sanat müzikleri ile de doğrudan ilişkisi bulunmaktadır. Bu çerçevede Shiloah aynı yerde, Safiyüddin'in başarısını geçmişteki müzikal pratikler üzerinden okunmasını önermekte, makamsal yapı dizgelerinin daha az gelişmiş halleriyle eski pratiklerde yer bulmuş olduğunu söylemektedir.

Abdülkadir Meragi ise makam musikisinin en önemli isimlerinden birisidir. Müzik teorisyeni, bestekâr ve icracı olarak musikiye katkıda bulunmuştur. Osmanlı musiki dünyasında Hoca (*Hâce Abdülkadir*) lakabıyla anılır. Eserlerini Farsça yazmıştır. Meragi'nin, *Cami'ül-elhân*, *Makâsidü'l-elhân*, *Kenzü'l-elhân*, *Risâle-i Fevâ'id-i Aşere* ve *Şerhü'l Kitâbü'l Edvâr*²⁰ adında müzik çalışmaları.²¹

¹⁸ Safiyüddin'in 130 kadar bestesi bulunduğu tahmin edilmesine karşın yalnızca bir tanesi bugüne ulaşmıştır (Ak, 2002:49)

¹⁹ "Devirler, asırlar, zamanlar anlamına gelen "edvâr" kelimesi arapça devir kelimesinin çoğuludur. 19. yüzyıl sonlarına kadar kuram kitaplarında usul ve makamları kapalı daireler biçiminde göstermek gelenek olduğu için bu kitaplara "kitab-ı edvâr" (daireler kitabı) denir." (Doğrusöz, 1999:563)

²⁰ Kitapların içeriği birbirinden çok farklı değildir. Bu konuda Arpad şöyle demektedir: "Bunlar tam manasıyla müstakil eserler olmayıp, biri diğerinin kısmen hulâsası veya değişik terkipteki şeklidir." (aktaran Bardakçı, 1986:138-39) Abdülkadir'in eserleri hakkında bir diğer önemli anekdot ise, *Kenzü'l-elhân*'ın kayıp

Safiyüddin ve Meragi, sonraki Osmanlı geleneğinde, Farabi ve İbn-i Sina gibi, musikideki yetenekleri nedeniyle efsanevi birer kişilik olarak hatırlanmışlardır.²² Eserleri, tercüme ve derlemeler aracılığıyla Osmanlı ülkesine aktarılmış, Osmanlı'daki müzik teorisi çalışmalarının temellerini oluşturmuşlardır.

Safiyüddin ve Meragi'nin müzik konusundaki dehaları bir yana, onların bu dehalarını ortaya koyabilmelerinin nedenleri incelendiğinde sosyolojik olarak ortak bir özellikleri göze çarpar: Her ikisi de dönemlerinin en güçlü hükümdarlarının saraylarında himaye edilme şansına sahip olmuşlardır. İki müzisyen arasında bir karşılaştırma yapılırsa Safiyüddin'in daha çok bir kuramcı olduğu, bestekârlık ve icracılığının daha sonra geldiği söylenebilir. Bu noktada Safiyüddin'in kuramsal çalışmalarını gerçekleştirebilmesi, onun geçmiş müzik literatürüne ulaşabilmesini ve ondan önce yapılmış çalışmaları inceleme olanaklarına sahip olmasıyla ilişkilidir. Bunun yanı sıra fizik ve matematiği de içeren iyi bir eğitim almış olması gerekir. Safiyüddin bu şansı, Farmer'in (1929:227) belirttiği gibi, son Abbasi halifesi Mutasım'ın sarayına girip –burada saray müzisyenlerinin başı olmuştur- dönemin en büyük kütüphalesinden birisi olan Bağdat kütüphanesinin yöneticisi olarak yakalamıştır. Bu çalışmada sıkça vurgulandığı gibi Ortadoğu kültür dünyasında, güçlü bir hükümdarın himayesine girmeyi başarmak bir sanatkârın en büyük arzudur. Bunun bir statü göstergesi olması, muhtemelen bu arzunun en önemli kaynağıdır. Ancak diğer yandan bu ilişkinin tesis edilebilmesi, potansiyel dehanın açığa çıkabilmesinin de neredeyse ön koşuludur. Bir sanatçının çalışmalarını sürdürebilmesinin en uygun koşulları, bir saray çevresinin sağladığı maddi olanaklardır. Nitekim Safiyüddin, Moğol hükümdarı Hülagü'nün Bağdat'ı istila etmesinden sonra İlhanlılar'ın başveziri Şemseddin Cüveyni'nin himayesine girmiş, onun oğluyla İsfahan'a gitmiştir.²³ Ancak Cüveyni ailesi

olmasıdır. Bu eserde Abdülkadir'in kendisine ait bestelerin ebced notasıyla yer aldığı sanılmaktadır (İA, a.y.). Ayrıca *Şerhü'l Kitâbü'l Edvâr* adlı çalışması da Safiyüddin'in *Kitâbü'l Edvâr*'ının bir şerhi niteliğindedir.

²¹ Abdülkadir'in *Makâsidü'l-elhân* adlı risalelerinin bazı nüshalarının Sultan II. Murad'a ithaf edilmiş olması nedeniyle (Yektâ, 2000:124), bu büyük musiki adamının Osmanlı başkentine gelmiş olma ihtimali üzerine bir takım tartışmalar çıkmıştır. Ancak Arpad'ın belirttiği üzere Moğol sarayından Osmanlı sarayına gelmesi o dönem itibarıyla olanak dışıdır (Erhad Arpad'dan aktaran Bardakçı, 1986:45).

²² Behar, Osmanlı musiki yazmalarında bu müzisyenlerin (hatta eski Yunan filozofları Platon, Pisagor'un) zamanla mitleşmiş figürlere dönüştürülmelerini, tarihsel olarak mümkün olmayan ilişki ve olaylar içerisinde anlatılmalarını, Osmanlı musiki içerisinde yer alan gelenek icat etmeye dönük tavır ile açıklamaktadır. Ona göre müellifler bu sayede Osmanlı musiki geleneğinin köklerini çok gerilere kadar uzatmayı başarmış olmakta ve eksik ya da unutulmuş bilgileri bu çeşit mitolojik anlatılarla doldurarak kadim bir gelenek kurgulamayı amaçlamışlardır (2006:109-116).

²³ Farmer'a göre müzik konusunda ünü ve yeteneği onu Moğollar'ın yaptığı katliamdan kurtarmıştır (1929:227).

gücünü yitirdiğinde, hâmisini kaybeden Safiyüddin borçlarını ödeyemediği için hapse düşmüş ve burada ölmüştür (Farmer, 1929: 228; Özalp, 2000: 123-24).

Abdülkadir Meragi'nin yaşam öyküsü de benzer bir ilişkinin varlığını ortaya koymaktadır. İlk müzik eğitimini babasından aldıktan sonra bu alandaki yeteneğini çeşitli ortamlarda sergileme fırsatı bulmuştur. Ancak müzik alanında ilerleyebilmesi güçlü bir hâminin koruyuculuğu altına girebilmesine bağlıdır. Bardakçı (1986), Meragi'nin bunu başardığını şu sözlerle ifade etmektedir: *“Abdülkadir'in genç yaşında haklı bir şöhret yaptığı ve o dönemin geleneklerine uyarak, hüküm süren devlet sahiplerine 'kapılandığı' görülüyor”*(23). Abdülkadir'in müzik kariyeri önce Celayirliler, sonra Timur ve Timuroğulları saraylarında geçecektir. Savaşlar sonucunda hükümdarın değişmesine bağlı olarak hâminin de değişmesi olağan bir sonuçtur.

Zanaatkâr sanatının geçerli olduğu geleneksel toplumlarda, sanatsal yetenek ve ilgiler sanatçıyı tek başına iyi bir sanatçıdan daha öteye götürmez. Büyük bir sanatçı olmak, varolan yüksek kültür kanonuna dâhil olabilmekle mümkündür. Bu durum, en çok da sanatsal ürünün kaydedilip, gelecek kuşaklara aktarılma imkânının olmadığı, yazılı değil de sözlü bir geleneğe sahip olan müzik alanı için geçerlidir. Bugün Urmevi ya da Meragi gibi isimler tarihin büyük müzisyenleri arasında yer alabiliyorlarsa, bunun nedeni yalnızca bugüne ulaşan eserleri değildir. Bir müzisyenin, güçlü bir hükümdarın koruyuculuğu altına giremediği sürece itibar kazanması oldukça zordur. Bu nedenle patronaj sistemi, yüksek müzik üretiminin ortaya çıkmasına olanak sağladığı gibi, müzisyenin toplumsal bellekte kalıcılışmasını da sağlamaktadır.

Diğer yandan sistemci okulla birlikte ortaya çıkan müzikolojik yapı İslam ekümenisi içinde tüm sanat müziklerinin ortak paydası haline gelmiştir. Bu ortak payda temelinde makam, geleneksel Ortadoğu sanat müziklerinin esas tanımlayıcı ögesi haline gelmiştir. Feldman'ın belirttiği gibi, Arapça bir kelime olan makam, Farsça, Azerice, Özbekçe, Tacikce ve Uygurca'ya küçük telaffuz farklılıkları yerleşmiş XV. yüzyıldan itibaren ortak bir müzik terimi haline gelmiştir (1996: 15). Tüm bu dillerin konuşulduğu coğrafya, etnomüzikolojik bir bakış açısıyla makam müziğinin yeşerdiği bir kültür coğrafyası olmuştur.

4.4. İslamî/Ortadoğu Geleneğinde Yüksek Müzik

İslam ekümenisinde var olan yüksek müzik, kültürel ve estetik beğenilerdeki farklılaşmalar neticesinde tüm bu coğrafyada XIII. yüzyıl dolaylarında yaygın bir ortak müzikal yapı olarak ortaya çıkmış, yüksek toplumsal tabakalar arasında ve üst düzey müzisyenler eliyle üretilmiştir. Farukî'lere (1991) göre, genel olarak İslam sanatlarında Kuran bir arketip olarak kabul görmüştür. Sanatların estetik değerleri, kendilerini Kuran'ın özsel ve biçimsel niteliklerine benzetebilmeleri ölçüsünde artmakta ya da azalmaktadır.

Kur'ân, diğer estetik ifadeler için bir model görevi gördüğü gibi ses sanatında da özün şekillenmesini sağlar. Bundan dolayı Kur'ân, Hendese-i Savt'ı iki önemli yoldan etkilemiştir; birincisi icrâcılarının ve dinleyicilerin savtî sanatı yalnızca İslâmî açılardan değerlendirmeleri ve kullanmalarını sağlayarak sosyolojik bir yoldan; ikincisi de, gerçek ses sanatı örneklerinin hususiyetlerini Müslümanların icrâ ettikleri ve benimsedikleri şekilde bir araya getirerek teorik yoldan (467-8).

Müzikal estetiği karakterize etmesi anlamında İslam'ın oynadığı rol önemlidir (bkz. Koç, 2009: 173-4). İslam etkisinin seküler müzik estetiği üzerindeki etkisini arttıran şey, dini ve din dışı müzik alanları arasındaki etkileşim olanaklarını arttıran sosyo-kültürel ilişkiler ağıdır. İslam ekümenisinde tarihsel süreçler içerisinde yerleşik hale gelmiş, yapılaşmış dini müzik, sanat müziği, halk müziği gibi müzikal türler arasında önemli etkileşim kanalları bulunmaktadır. Bu nedenle, Farukî'lerin (1991: 468) de vurguladığı gibi, İslam'da dini ve dindışı müzik türleri arasında yapılan kategorik ayrımlar yerleşik müzikal gelenek içerisinde giderek geçersizleşmiştir. Böyle bir ayrım varsa bile, bu müzikal ya da sosyolojik olarak çok katı kriterlere bağlı, geçirimsiz bir bölünmeye denk düşmemektedir. En başından beri bu iki müzikal alan arasında çok yakın ilişkiler bulunmaktadır. Diğer yandan halk müziği türlerinin de dini ve sanatsal türlerle ilişkisi olduğu görülmektedir. Müslüman toplumlarda dini müzik ve sanat müziği arasında sıkı bağlar ve alışverişler bulunurken (Shiloah, 1980: 46-9), benzer bir ilişkinin halk müziği ile de kurulmuş olduğu, sanat müziğinin folk müziği repertuarının içine sızmış olduğu görülmektedir (Shiloah, 1980: 44-6).²⁴

²⁴ Söz konusu ilişki ağlarının Osmanlı'daki müzik yaşantısı içerisindeki görünürlüğü ise diğer İslam sonrası imparatorluklarındakine oranla çok daha belirgindir. Öyle ki, tekke ve cami müziği olarak iki ayrı kategoride ele alınabilecek dini müziğin Osmanlı klasik müziği bünyesinde özel bir alt kategori olarak kabul edildiği görülmektedir (Signell, 1980:165).

Bakıldığında, dini müziğin iki kaynaktan beslenmiş olduğu görülmektedir: Bunlardan birincisi Kuran okumaya dayalı cami müziği, ikincisi ise zikir, ilâhi ve semâya dayalı tekke müziğidir. İslam dünyasında, bu müziklerin ortaya çıkışı, Araplar'ın yukarıda bahsedilen müzikal ilişkiler içine girmesinden sonra gerçekleşmiş, Emevi saraylarında gelişen sanat müziğinden etkilenerek gelişmiştir. Zamanla İran ve Bizans etkisinde gelişen müzikal yapı, kendisini öncelikle din dışı müzik sahasında göstermiştir. Emevi ve Abbasi saraylarında teorik ve icra anlamında hızlı bir gelişim gösteren din dışı müzik, teknik olanakları itibariyle zamanla dini müziğin de ortaya çıkmasına ve gelişmesine vesile olmuştur. Ancak bu müzik türü de geniş bir ekümenik bölgenin kültürel yerellikleri içerisinde çeşitlilik kazanmış, örneğin değişik bölgelerde farklı Kuran okuma biçimleri ortaya çıkmıştır (Uludağ, 2004: 155-6).

Camilerde enstrümanın kullanılmaması ses müziğini, çalgı müziğinden daha prestijli bir hale getirmiştir. Bu nedenle, dini müzik eğitimi zamanla seküler müzik kariyeri açısından da bir başarı anahtarı olmuştur. İnsan sesine dayalı bir müzikal yapının gelişmesi ile birlikte Şark musikisinde erken yaşlarda Kuran tilaveti eğitimi almış olmak, Kuran'ı vokal olarak makamla okumak, pedagojik açıdan sesin eğitimi ve müzikal bilginin edinilmesi noktasında büyük öneme sahip olmuştur (el-Farukî, 1991: 469).

Camilerde gerçekleştirilen hiçbir dini ritüel enstrüman eşliğinde yapılmamaktadır. İslamlaşmış müzikte enstrümanların ikinci planda kalmasının gerisindeki nedenlerden birisi de bu anlayış olmuştur (al Faruqi, 1985: 24). Cami müziğinden enstrümanın dışlanması, seküler müzikte de etkisini göstermiş, vokal müzik türlerinin önem kazanmasına neden olmuştur. Bu nedenle vokal müziğin ön planda olması ile Kuran tilavetinin diğer müzik türleri için bir prototip hale gelmesi ve Kuran okumanın yegâne müzikal biçiminin eşliksiz vokal olması arasında doğrudan bir ilişki kurmak mümkündür.²⁵

Ulemanın, İslam'ın İslam öncesinden gelen yerleşik siyasal gelenekle ve tasavvufi akımlar bağlamında halk kültürüyle entegrasyonundan sonra müzik konusundaki tutuculuğunun belli ölçüde sönümlenmiştir. Bununla birlikte, dini ve din dışı müzik türleri arasındaki ilişkiler ağının yerleşmesi, müziğin hem cami de hem de tekkelerde icra edilir

²⁵ Uslu, vokal icranın önemiyle ilgili olarak, insan sesinin çalgıların en mükemmeli olduğu düşüncesinin Farabi'den Meragi'ye kadar büyük müzik terosiyenleri tarafından savunulduğunu söylemektedir. Ona göre günümüzde de dini müzik alanında insan sesine verilen öncelik, insan merkezli bir estetik anlayışın devamından kaynaklanmaktadır (2010:56).

hale gelmesi de ulemanın müzik konusundaki yumuşamasında etkili olmuşa benzemektedir. Haurani (2005) bu konuda şunları söylemektedir:

Saray müziği saray hayatının dünyeviliğiyle bağlantılıydı. Halk müziği de dünyevi kutlamalara eşlik edebiliyordu. Din adamları bunu onaylamadılar, ancak müziği bütünüyle mahkûm edemediler, çünkü dinsel uygulamada bir rolü vardı: ezan belirli bir ritimle okunuyor, Kur'an belirli biçimlerde söyleniyordu ve Allah'ın adının ritüel biçimde tekrarlanması olan *zîkr*'e müzik, hattâ bazı Sufî cemaatlerinde beden hareketleri eşlik ediyordu. (244).

Vokal müziğin önceliği karşısında, İran geleneğinde özellikle İslam öncesinde enstrümantel müziğe yönelik büyük bir ilgi bulunmaktadır. Müzikte ustalığın, müzikal icra ya da beste yanında, yeni müzik aletleri icat etmek ile de ilişkilendirilmiş olması, bu ilginin bir göstergesi olarak okunabilmektedir. Farmer bu konuda şunları söylemektedir: “*Müziğin mekruh olarak nitelendirildiği Araplardan farklı olarak, İranlılar meşhur atalarının müzik aletleri icat etmelerinden gurur duymaktadırlar.*” (aktaran Lucas, 2012: 94). Ancak İslam şariatının İran'da yayılmasından sonra bu ilgide bir azalma olduğu söylenebilmekle birlikte, yüksek olsun popüler olsun eğlence müziğinde ve hatta sûfi müziğinde müzikal enstrümanların kullanımının devam ettiği görülmektedir.

Cami müziğinin eşliksiz icrası karşısında, dini müziğin ikinci kolu olan sûfi tekkelerinde genel bir kural olmamakla birlikte enstrümanların kullanılması söz konusudur. Bu durumu vokal ve enstrümantel müzik arasında bir çeşit dengeleyici faktör olarak değerlendirmek mümkündür. Sûfilerin müzik konusunda bu kural dışı tavırlarını, sonraki bölümde ele alınacağı gibi onların sosyo-kültürel açıdan periferik kökenleriyle ilişkilendirmek mümkündür.

Ortadoğu musiki geleneğine dair değinilmesi gereken bir diğer husus da müzik yazısıdır. Ebu Ferec el-İsfahâni'nin (ö. 937) eseri bu noktada önemli bir referans kaynağıdır. İslam öncesi ve sonrası döneme ait derlediği şarkılar ve şiirlerden oluşan bir antoloji niteliğindeki *Kitab-ül Agânî* içerisinde şarkıların notaya alınmış örnekleri yoktur.²⁶

²⁶ Diğer yandan İsfahâni çalışmasında müzikal yapıya dâir bilgiler de vermektedir. Ona göre müzik tek sesli ve melodik bir yapıya sahiptir. Bir şarkıya bir ya da elli çalgının eşlik etmesinin çok seslilik anlamında bir farkı bulunmamaktadır. Çalgı sayısı ne kadar çok olursa olsun hepsi tek bir çalgıymış gibi aynı melodik seyri izlemektedir. Bugünkü uygulamalara benzer çok sesli armonik yapının geleneksel musikide yer etmediğini görmekteyiz. Çok seslilik olmamasına rağmen, müzikal performansın nefes, çarpma, tril vb. çeşitli süsleme teknikleriyle ince nüanslar yaratılarak renklendirildiği görülmektedir (Farmer, 1929: 72).

Farmer'ın (1929: 72) vurguladığı gibi, aruz kalıpları, makam bilgisi ve usul kalıplarına dair bilgiler yanında notaya alınmış herhangi bir örneğe rastlanmamaktadır. Bu durum, nota yazımının bilinmemesi ile açıklanamaz. Yukarıda bahsedildiği üzere İsfahâni'den yaklaşık bir yüzyıl önce yaşayan Kındî ebced notasyonu kullanmıştır. Bunun dışında, XVII. yüzyıl öncesinden bugüne ulaşan Batılı notasyona alınmış herhangi bir eser de yoktur. Çeşitli nota yazım tekniklerinin bilinmesine rağmen, müzik eserlerinin öğretim ve intikal yöntemi olarak kullanılmamış olması ilginçtir. Farmer, müzisyenlerin nota yazımına ilgi göstermemelerini, muhtemelen müzisyenlerin eserlerinin yazıya alınamayacak tanrısal bir sır içerdiğine inanmalarından kaynaklandığını düşünmektedir.²⁷

İslamileşmiş coğrafyanın müzik düşüncesi içindeki bu aşkın boyut, müzikal estetiğin tanrısal güzellik nosyonu temelinde açıklanmasıyla ilişkili gözükmektedir. Müzik kuramı içerisine bu ilişkinin yerleşmesinde iki toplumsal kesimin etkili olduğu görülmektedir: Sûfiler ve filozoflar. Sonraki bölümde görüleceği gibi, tasavvuf içinde müziğin meşrulaştırılması iki şekilde olmuştur. Birinci dayanak müziğin ilâhi olana ulaşma noktasında araçsallaştırılmış olmasıydı. İkincisi ise müziğin köken olarak Allah'ın sesi, meleklerin dönüşü ya da cennetteki sesler ile ilişkilendirilmesi yoluyla ontolojik bir niteliğe sahipti.

Filozofların etkisi ise müziği yüksek bilimler sınıflandırması içerisinde saymaları ile başlamaktadır. İslam düşüncesinde müziğin yeri yukarıda da bahsedildiği üzere felsefenin, yüksek bilimlerin arasındadır. Bu nedenle müzik bir sanat olmakla birlikte ilmi bir boyuta da sahiptir. Hatırlanacağı gibi müzik teorisyenleri XIII. yüzyıla kadarki dönemde öncelikle felsefe ve bilimlerle uğraşan insanlardı. Yukarıda bahsi geçen Safiyüddin'den önceki dönemde yaşamış müzik teorisyenlerinin aslen felsefe ve ilimler ile uğraşan âlimler olduklarını hatırlamakta fayda var. Kındî, Farabî, İbn-i Sinâ ve İhvân-ı Safâ'ya baktığımızda hepsinin istisnasız bu niteliklere sahip olduklarını görmekteyiz. Hatırlanacağı gibi, bu teorisyenlerin hepsi müziği felsefenin içerisinde, matematik ve mantık bilimleri arasında göstermişlerdir. Öyle ki bunlar gerçek müziği, “mûsikî ilmi” olarak adlandırmakta ve bu ilmin kendileri gibi seçkin bir zümre tarafından anlaşılacağı ve açıklanabileceği görüşünü taşımaktaydılar. Bu düşüncenin gerisinde bilimlerin misyonuna yönelik İslami bir bakış açısının bulunduğu görülmektedir. Çetinkaya (2001) bu

²⁷ Shiloah (1981: 19), “büyük” Ortadoğu müzik geleneğinin XX. yüzyıl başlarına kadar notaya dökülmüş yazılı belgeler bırakmamış, nesiller arasında kulaktan kulağa, sözlü bir kültürel gelenek olarak intikal ettirilmiş olduğunu vurgulamaktadır.

bakış açısını şu şekilde ifade etmektedir: “İslâm âlimlerinin ilgilendiği ilimlerin tümü, metafizik, dînî ve felsefî fikirlerle bir bağlantı içerisinde olagelmıştır. Dolayısıyla bu ilimlerin amacı ... tabiatta var olan ilâhî yasaları, İslâmî vahyin prensiplerine uygun yöntemlerle aydınlığa kavuşturmak ve onları insanlığa duyurmaktır.” (16-7). Yani ilimler, ilâhî yasaların dünyevi ilişkilere ne şekilde yansıdığını bulmakla yükümlüydüler.

İslam düşüncesinde müziğin amacına uygun kullanımı ile bilgelik arasında doğrudan bir bağlantı kurulmuştur. Hikmet sahibi olmayanlar, müziği ne şekilde kullanacaklarını da bilemeyeceklerdir. Müziği bir bilim dalı olarak kabul etmek, ses uyumunun fiziksel olarak yeterince açıklanamadığı bu dönemlerde, bunun tanrısal bir sır olarak açıklanmasını da beraberinde getirmiştir. Benzer bir tanrısal gizin gök cisimlerinin hareketlerinde de bulunması, Antik Yunan’da özellikle Pisagor tarafından ortaya konulan müzik-kozmoz bağdaştırmasının İslam düşüncesinde de sürdürülmesine yol açmıştır (Çetinkaya, 2001: 41,51). İhvân-ı Safâ müzik ilminin kurucusu olarak matematik ve astronomi çalışmalarıyla tanınan ünlü filozof Pisagor’u işaret ederken, onun asli öneminin gök cisimleri ile müzik arasında kurmuş olduğu ilişkiden kaynakladığını vurgulamaktadır: “Denilir ki Hakîm Pisagor, kendi cevherinin safiyeti ve kalbinin zekasıyla –kalp gözünün açıklığıyla- yıldız ve gezegen hareketlerinin nağmelerini işitti. Fitratının kalitesiyle de (üstün yaratılışı) müzik teorisini ve makamların seslerini icat etti. O, bu ilim konusunda ilk söz söyleyen ve bilge kişiler arasında bu sırdan bahseden ilk kimsedir” (İhvân-ı Safâ 2012: 144).

Müzik ile yüksek bilgi arasında kurulan bu bağlatılar, İslam ekümesinde ortaya çıkan yüksek müzik geleneğinin karakterize olmasında etkili olmuştur. Bununla birlikte, İslam düşüncesi içerisinde müziğin bu ilahî bağlantıları ve amaçları yoluyla meşrulaştırılmaya çalışıldığı akılda tutulmalıdır. Bu çerçevede Koç (2009:176), İslam’da eğlence ve zevk amaçlı müziğin reddedilmesinin yüksek müziğin korunup, geliştirilmesine katkıda bulunduğunu iddia etmektedir. Benzer şekilde Nasr da, İslam’ın müzik konusundaki ciddiyetinin, müziğin kutsal alandan dışlanmasını önlediğini belirtirken, müziğin özel koşullarda dinlenmesini ve bu sayede belli bir kanonun kontrolü altına girmesini, müziğin manevi hayatın etkin bir unsuru olarak kullanılmasını sağladığını söylemektedir. Bu çerçevede Nasr (1987:160), İslam dünyası içinde büyük müzik geleneklerinin İslam’a rağmen değil aksine İslam sayesinde ortaya çıkıp, geliştiğini savunmaktadır.

İslamileşmiş müzik düşüncesinin içerisine sûfiler ve filozoflar eliyle yerleşmiş bu aşkınlık iddiası, hem ontolojik anlamda hem de epistemolojik anlamda müziğin statüsünü yükseltmektedir. Bu düşünsel zemin, aynı zamanda, toplumun yüksek sınıfları tarafından üretilen ve desteklenen bir yüksek müzik kültürünün ideolojik dayanaklarını tesis etmektedir. Yukarıda bahsedildiği üzere hanedan ve saray merkezli hiyerarşik bir toplumsal yapının kurumsallaşmış olduğu Ortadoğu geleneğinde, saltanat ideolojisinin aşkın bir kaynağı ve dayanağı bulunmaktadır. Bu ideolojinin temel dayanağı tanrısal meşruiyettir. Bu nedenle hem sûfilerde hem de filozoflarda belirli bir kutsallık halesi ile çevrelenen müziğin, seküler bir beğeni ve haz aracı olarak kullanılması ayrıcalığı, söz konusu saltanat ideolojisi etrafında bir araya gelen toplumsal gruplara devredilmiştir. Bu ayrıcalık sayesinde İslamileşmiş Ortadoğu geleneğinde yüksek müziği karakterize eden üçüncü boyut hanedan/saray elitizminin himayesinde ortaya çıkmıştır.

İslami yüksek müzik kültürünün bu şekilde yapılaşmış bir görüntüye sahip olduğu dönem tarihsel olarak Osmanlı'nın ilk kuruluş dönemi olan XIV. yüzyıl dolaylarına tekâbül etmektedir. Osmanlı'nın kuruluşundan, teritoryal olarak genişlemeye devam ettiği XVII. yüzyıla dek Ortadoğu'da şekillenmiş bu yüksek müzik kültürünün Osmanlı sarayının kendi koşulları içerisinde yeniden üretilmesine tanıklık edeceğiz.

BEŞİNCİ BÖLÜM

MÜZİĞİN TOPLUMSAL MESRUIYETİ İÇİN BİR DAYANAK OLARAK TASAVVUF GELENEĞİ

Tekkeler, Osmanlı müzik alanı içerisinde hem dini hem de din dışı türlerinin üretildiği ve sürdürüldüğü önemli mecralardan olmuştur. İlk bakışta sūfi âyinlerinde yalnızca dini bir ritüelin parçası olarak görünen müzikal performans, Osmanlı toplumu gibi daha özel durumlarda, dünyevi müzik alanına da taşmıştır. Özellikle ibadet içerisine yerleşmiş müzikal etkinliğin –müzik sanatının çeşitli tartışmalarda İslam dışı olarak itham edildiği bir geçmiş içerisinde düşünüldüğünde– müzik sanatının yeniden üretilmesi noktasında üstlendiği rol dikkate değerdir.

Osmanlı musikisi bağlamında bu alana en büyük katkıyı yapan tasavvuf örgütlenmesi tartışmasız Mevleviliktir. Mevleviliğin saray dışı toplumsal/kurumsal bir yapı olarak, yüksek kültürel hayatın toplumsal bir payandası olma becerisinin açıklanabilmesi, onun düşünsel, inançsal ve toplumsal yönelimleriyle nasıl bir geleneğin mirasçısı olduğunu ortaya koymakla mümkün olabilecektir. Bunun yanı sıra tasavvuf olgusunun geniş bir perspektiften ele alınmasını gerekli kılan bir diğer neden de Mevlevilik dışında başka tarikatların da müzikle olan yakın ilişkileridir. Halvetiye, Kadiriye, Gülşeniye gibi bazı tarikatların Osmanlı yüksek müzik kültürüne katkılarının da ortak bir geleneğe sahip toplumsal örgütlenmelerin faaliyetleri arasında ele alınması gerekmektedir.

Özellikle XVII. yüzyılın ortalarından itibaren Mevleviliğin imparatorluk başkentinde güçlenmesi ve sarayla güçlü ilişkiler tesis etmesi Osmanlı müzikal hayatının şekillenmesinde, üretici kaynaklarının genişlemesinde çok önemli bir etken olmuştur. Söz konusu yüzyıla kadar ağırlıklı olarak İstanbul dışından gelen/getirilen ya da sarayın içoğlanları arasından yetişen müzisyenlerin üretim, icra ve aktarımları ile sürdürülen müzikal yaşantının, klasik bir tarzda, yüksek estetik standartlarla saray dışına çıkmasında ve giderek şehre ait kültürel ve sanatsal bir tabana yayılmasında başta Mevlevi tekkeleri olmak üzere tasavvufi çevrelerin önemli rolü olmuştur. Osmanlı musikisi açısından tarikatların bir önemi de buradan kaynaklanmaktadır. Saray merkezli, dikey ve yatay sosyal mobilizasyonun sınırlı olduğu toplumsal bir yapı içerisinde, Osmanlı'da tarikatlar özellikle toplumsal tabakanın en üstü ile en altı arasında bir etkileşimin yaratılabildiği

köprüler olarak işlev görebilmişlerdir. İkisi de Mevlevî olan İtrî ve İsmail Dede Efendi gibi musiki üstadlarının Osmanlı musikisinin en önemli temsilcileri arasına girmelerini, tarikatların toplumsal yapıda üstlendikleri rollerin bir sonucu olarak görmek gerekir.

Tarikat çevrelerinin Mevlevîlik başta olmak üzere Osmanlı'da müzikal hayatın hemen her alanına, dini olduğu kadar din dışı müziğin gelişmesine yaptığı katkılar ortadadır. Müzikal açıdan Osmanlı musiki geleneği içerisinde çok önemli bir yer tutan tasavvuf geleneğinin, köklerinde saklı olan kutsal ve dünyevi bütünselliğinin müzikal etkinliklerde kendini dışa vurması ve bu dışavurumu sürdürebilecek müzikal üretim ve yeniden üretim tekniklerini kurumsal bir şekilde kendi bünyelerinde geliştirebilmiş olması bu iki boyutlu üretime zemin oluşturmuştur.

Bu noktada tasavvufa yönelik sürdürülecek tartışmanın iki boyutta yapılması gerektiği görülmektedir. Bunlardan ilki, tasavvufun uzun zamanı içerisinde şekillenen tasavvuf ve müzik arasındaki ilişkinin niteliği ve kaynaklarıdır. Şunu bilmekteyiz ki, genel olarak tasavvufun sosyo-kültürel örgütlenmeleri olan tarikat çevreleri yapılaşma biçimleri olarak kendi aralarında belirgin farklılıklar göstermektedir. Her birinin müzik ile olan ilişkisi, bu çeşitlilik bağlamında değerlendirildiğinde, doğal olarak her zaman benzer özellikler sergilemez, hatta birbiriyle zıt yaklaşımlar bile görülmektedir. Bu farklılıklar inanç ve ibadet boyutlarıyla da kendisini açığa vurur. Burada söz konusu ayrılıkların tartışılmasından ziyade, daha çok müzik ile sûfizm arasında bağ kurmayı tercih etmiş çevreler etrafında gelişmiş olan kurumsallaşmış ilişkilerin incelenmesi yoluna gidilecektir. Bu çerçevede ilerleyen sayfalarda müziğe kendi inanç sistemleri içerisinde yer veren tasavvuf çevrelerine yönelik olarak tartışmalarımızı yoğunlaştırdığımız görülecektir.

İkinci boyut ise tasavvuf çevreleri ile iktidar seçkinlerinin birbirlerine eklemleme dinamikleridir. Bu tartışmada, tarikatların toplumsal hayatın örgütlenmesi noktasında toplumsal yapının önemli bir unsuru olarak ortaya çıkması önem arz etmektedir. İslamî Ortadoğu'da en başından beri yönetici kesimlerin, toplumsal kontrolü sağlayabilmek adına, sûfî tarikatların büyük kitleleri etkileyebilme yeteneklerinden yararlanmak istedikleri görülmektedir. Diğer yandan bir yüksek sınıf aidiyeti içerisinde var olan yönetici seçkin tabaka ile geniş halk yığınları arasında bir ilişki düzlemi yaratabilmesi, yani bir çeşit sosyal mobilizasyon imkânını açığa çıkarabilmesi nedeniyle tasavvufî çevrelerin yüksek müziğin toplumsal temellerini etkilediği de görülmektedir. Bir yüksek kültür ürünü olan klasik

musikinin üretildiği estetik düzleme aşağıdan bir sosyal katılımın önünü açması nedeniyle tasavvuf örgütlenmelerinin, estetik kategorilerin farklılaşmasında/yenilenmesinde önemli bir dinamiğin açığa çıkmasında rol oynadıkları gözlemlenmektedir.

Bu bölüm, tasavvufi düşünce ve inanç sistemleri içerisinde uzun zamanlı bir süreç içinde yapılaşmış unsurlar vesilesiyle sūfi çevrelerin yüksek müzik kültürü içerisinde kendine yer bulabilmesinin ve hatta bu müzik kültürünün en önemli aktörlerinden biri haline gelebilmesinin tarihi ve toplumsal koşullarını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

5.1. Tasavvufun Tarihsel Gelişimi

Tasavvufu, İslam dünyasında tanrısal olan ile bir bağ kurma biçimi olarak ortaya çıkan düşünce, inanç ve ibadet sistemlerinin genel adı olarak tanımlamak mümkündür.²⁸ Tasavvuf tarihi çalışmaları açısından bakıldığında tasavvuf konusunun en çetrefilli, en tartışmalı alanlarından bir tanesinin tasavvufun kaynağı meselesi olduğu görülmektedir. Bizim çalışmamız böylesi bir tartışmanın içine girmeyecek fakat tasavvuf düşüncesine bir giriş mahiyetinde tartışmanın ana hatlarını kısa bir şekilde ortaya koymakla yetinecektir.

Sûfizm çalışmaları tasavvufun kökeni tartışmaları konusunda ikiye ayrılmış gibidir. Birincisi, tasavvufun tamamen İslami bir kökene sahip olduğu iddiasına dayanır (Kara, 1985: 49). Buna göre tasavvuf düşüncesinin ortaya çıkmasına vesile olan kaynakları Kuran ve hadisler olarak belirleyenler olduğu gibi (Konur, 2000: 15), bunlara “ashâb-ı suffe”yi²⁹ ekleyenler de vardır (Aşkar, 2006). Arberry’e göre, tasavvuf düşüncesi temelde Kuran yorum ve tefsirine dayanır. Sûfi yaşam biçimi, Peygamber ve onun yakın takipçilerinin yaşama biçimini örnek alır ve kendi yaşam deneyimini buna göre düzenler. Bu düşünceye paralel olarak sūfi inancının üç kaynağı vardır. Bu kaynaklardan ilki Allah’ın kelâmı olan Kur’an, ikincisi peygamberin hadis ve sünneti ve son olarak da peygamberin izinden giden ve onun örnek yaşantısını kendileri için benimseyen ve sürdürmeye çalışan sonradan velî, evliyâ gibi sıfatlarla anılan şahsiyetlerin yaşamlarıdır. Sûfi, bu üç kaynağı kendi hayat tarzının üç sütunu olarak görür (Arberry, 2004: 12-3). Sûfilerin bu üç referansı temel olarak

²⁸ Hourani’ye göre tasavvufun gerisinde “gerçek müminin Allah’a daha yakın olmasını sağlayacak bir yolun var olduğu fikri” bulunmaktadır (2005:191).

²⁹ Medine’de bulunan Mescid-i Nebî etrafındaki odalara "suffe" denmiştir, bir çeşit yatılı mektep olan Peygamber mescidi etrafındaki odalar, Suffe Mektebi olarak da isimlendirilmiştir.

oluşturduğu kişisel deneyimler bu inanç hâlesini tamamlar. Arberry (2004), bu tasavvuf boyutlarını kısaca özetlerken şöyle demektedir:

... Allah'ın iradesine samimi itaat içinde, riyazet ve tefekkür dolu bir yaşamla, Allah'ın kelâmı, Peygamberin yaşamı ve Rabbinin velî kullarının örneğinin rehberliğinde Sûfi kendisi de Rabbinin kendisine lutfetmeyi seçtiği inayetin muhatabı konumuna yükselir. Manevî miracın çeşitli durumlarından ve aşamalardan geçerken, Rabbiyle kurduğu ilişkinin birçok kanıtıyla karşılaşır. Bu kişisel deneyimler onun fazilet mabedinin dördüncü sütununu oluşturur (13).

Diğer tarafta ise, tasavvufun İslam sonrası bir kurumsal inanç, ibadet, düşünce ve yaşam pratiklerinden oluşan bir yapı olduğunu, ancak İslami bir kisveye bürünmüş olsa bile, İslam öncesi içinden çıktığı coğrafyanın eski kültürel, düşünsel ve dinsel geleneklerinin de bir taşıyıcısı olduğunu savunan görüşler yer alır. Bu tez, tasavvuf düşüncesinin ortaya çıkışına, İslami öğeler ile birlikte, tasavvufun ortaya çıktığı ve yayılım gösterdiği coğrafyalarda İslam öncesinden beri var olan eski inanç ve yaşama biçimlerinin de katkısı olduğu iddiasına dayanmaktadır. Tasavvuf düşüncesini, İslam'ın ilk ortaya çıktığı merkez dışında, sonradan yayıldığı Suriye, Mısır, Hindistan, Irak ve İran gibi bölgelerde var olan eski semavi dinlerin -Hıristiyanlık ve Yahudilik-, Zerdüştlük, Maniheizm ve Budizm gibi panteist inanç sistemlerinin ve Yeni Platonculuğun İslam diniyle bağdaştırılmasının bir ürünü olarak açıklayanlar, bu düşünce ve uygulamalarda yer alan İslam öncesi formlara ve İslam'ın yayıldığı kadim uygarlık bölgelerindeki kültürel geleneklere vurgu yapmaktadırlar (Köprülü, 2007: 47-8, Nicholson, 2004: 10-28, Afifi, 2004: 14-21, Ocak, 2005:xv-xviii, Gölpınarlı, 2005: 22-4).

Bu iki farklı yaklaşıma örnek olarak tasavvufun erken dönemi olarak adlandırılan çileci bir yaşam deneyimi öğütleyen *zühd* hareketinin ortaya çıkışının kaynağına dair ifade edilen iki görüşe kısaca değinmek açıklayıcı olacaktır. İlk görüşe paralel olarak Aşkar'a (2006) göre, "*zühd hareketi ilk iki asırdaki gücünü, Kur'an ve Hz. Peygamberin örnek yaşayışından almaktadır.*" (40). Diğer yandan ikinci yaklaşıma paralel düşünen Nicholson (2002:10), *zühd* hareketinin ya da İslam'daki *zühd* ve *takvâ* eğilimlerinin Hıristiyan nazariyesinden etkilendiğini iddia etmektedir.

Kısaca özetlersek tasavvufun kökeni konusunda iki farklı açıklama tarzı bulunur: 1- Kökeni İslam (Kur'an, peygamber ve *ashâb-ı suffen*in yaşantıları), 2- İslami kalıplar

içerisine yerleştirilmiş eski yerel ve kültürel inanç ve davranışlar (eski dini inanışlar Zerdüştlük, Maniheizm, Budizm gibi panteist inanışlar ve Yahudilik, Hıristiyalık ve bu dinin farklı versiyonlarının dahil olması ve yerel kültürel adetler). Diğer yandan hangisi tercih edilirse edilsin, yapılan çalışmalarda genellikle her iki yaklaşımı belli ölçülerde içeren bir sentezin karşımıza çıktığını görmekteyiz (tartışmalar için bkz. Afifi, 2004: 14-21).

Köken konusunda önemli bir diğer mesele de tasavvufun coğrafi kökenleridir. Tasavvuf akımlarına kaynaklık eden coğrafya, bereketli hilal denilen ve bugünkü Mısır, Suriye, Irak ile İran topraklarını kapsayan coğrafyadır. Genel bir bakış ile denilebilir ki tasavvuf düşüncesi IX. yüzyılda bu topraklarda yeşermeye başlamıştır. Ocak (2005: xviii-xxi) tasavvufun ortaya çıkış sürecinde bu coğrafyaya özel vurgu yaparken, İslam'ın ortaya çıktığı Hicaz bölgesinin en başında olduğu gibi bugün de her türlü tasavvufi düşünceye kapalı olduğunu söylemektedir. Coğrafi yayılım göz önünde bulundurulduğunda tasavvuf İslam dininin sonradan yayıldığı topraklarda ortaya çıkmıştır. Bu vesileyle tasavvuf, resmi din adamları, halife ve ulema çevresi tarafından temsil edilen resmi/merkezi İslam anlayışı karşısında bir çevre pozisyonunda yer alır. Diğer bir deyişle tasavvuf, aslında İslamın bir çevre versiyonu olarak ortaya çıkmıştır.

Bu İslamileşme biçiminin, büyük bir coğrafya üzerinde ortak bir kültürel zeminin, bir İslam ekümenisinin ortaya çıkmasında önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Köprülü'ye (2007) göre, İslam'ın hızlı yayılması, güçlü kültürel geleneklere sahip bölgelerin İslam devletinin siyasi iradesi altına girmesi karşısında, başta İran olmak üzere bu coğrafyalarda İslam kültürüne karşı yerel kültürel ve dini inanç geleneklerinin İslam kisvesine büründürülerek devam ettirilmeleri sayesinde olmuştur. Böylece "Dâr'ül İslam"a katılan kültür bölgelerinde farklı dinsel anlayışların yeşermesine zemin hazırlarken, neticede inanç ve ritüel bakımından farklı İslam anlayışlarının ortaya çıkmasına da vesile olmuştur (2007:46-7). Yerel inanışlarla daha uyumlu popülize edilmiş yeni İslam yorumlarının sonucunda, İslam'ın metafizik yorumlarına dayalı tasavvuf bir yandan düşünsel olarak gelişirken, diğer yandan toplumsal bir yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Hodgson'a (1977b:203) göre, büyük kitleler, ruhânî konularda ulemadan daha önce yaygın bir şekilde sûfi pîrlerini takip etmeye başlamıştı.

Tasavvufun halk kitleleri arasında hızlı bir şekilde yayılmasının tek nedeni, popülize olmuş İslam ile eski kültür ve inanç setleri arasındaki uyumluluk değildir. Tasavvufun ortaya çıkışı ve yayılmasının sosyal nedenlerini genişleyen, büyüyen ve zenginleşen İslam toplumundaki sosyal tabakalaşmada da aramak gerekmektedir. Sosyal yapıda meydana gelen değişmelerin, toplumsal farklılaşmaların inanç sistemlerini etkilemesi söz konusudur. Schimmel'e (2011) göre, tasavvuf hareketinin ortaya çıkışı ve yayılışı bir yandan kültürel farklılıklardan diğer yandan zenginleşen kesimlerin dünyevi çıkarlara ve zevklere önem vermesinin yarattığı rahatsızlıklardan kaynaklanmaktadır.

Bu akım, hızla büyüyen ve zenginleşen İslam İmparatorluğunda, dünyaperestliğin yaygınlaşmasına şüphe ile bakan ilk devir Müslümanlarının katı çileciliğinden doğup gelişti. Kendilerini Kur'an'ın derinliklerine bırakan ve dinî vecibeleri içselleştirip derinlemesine yaşayan bu zahitler, muhtemelen Suriye, Irak ve Lübnan'ın Hristiyan rahipleri ile İslam topraklarının doğu sınırında yer alan Kuzey Afganistan'ın Baktirya bölgesinde yaşayan Budist rahiplerden ve diğer dinlerde göze çarpan çileci akımlardan da etkilenmişlerdi (Schimmel, 2011:16).

İlk olarak yüksek tabakaların zengin dünyevi yaşantılarına karşı bir protesto şeklinde beliren sūfizm, tepkisel bir inanç/yaşama biçiminden, giderek hem bir varoluş biçimine hem de bir irfân sistemine doğru evrilmiştir (Arberry, 2004: 40).

Tasavvuf düşüncesinin İslami ortodoksi ile olan ilişkisi tarihsel süreç içerisinde farklılıklar sergilemiştir. Öyle ki, birçok sūfinin İslam dışı ilan edildiği ve Hallâc-ı Mansur gibi bazılarının tasavvuf düşünceleri nedeniyle idam edildikleri de bir gerçektir (Massignon, 2006; Schimmel, 2011). Ancak genel olarak bir merkez-çevre ilişkisi içerisinde ele alındığında, tasavvufun genel akımlar itibariyle merkezin yörüngesinden ayrılma çabasına girmekten ziyade, tarihsel süreç içerisinde merkezle yaklaşma eğilimi içerisinde olduğunu belirtmekte fayda vardır. Ocak (2005) bu eğilimlerin özellikle XI. yüzyılda sonuç verdiğini söylemektedir. Ona göre mutasavvıflar, hem dini düşüncelerini çeşitli söylem ve yorumlarla yumuşatarak ulema ve siyasi çevrelerin tepkisini azaltmışlar, hem de silsilelerini İslami kökenle yani Peygamber soyuyla ilişkilendirerek kendilerini meşrulaştırmaya çalışmışlardır. Merkez çevre ilişkisine olumlu anlamda en büyük katkıyı yapan ise Gazali olmuştur; bir ulema üyesi olarak sūfiliği de benimsemesi hem şahsında hem de teori ve pratikte İslam ve tasavvuf uyumunu somutlaştırmıştır (2005: xviii).

Dinsel meseleler üzerinde ulema ile tasavvuf çevrelerinin yakınlaşması, İslam sonrası Ortadoğu'da sosyal hayatın organize edilmesinde periferik bir örgütlenme biçimi olarak tarikat yapılarının merkezi gücün beklentilerine genel anlamda olumlu yanıt vermesinin ilk belirtileri olarak değerlendirilebilir. Tasavvuf çevreleri, çeşitli tarikatlar aracılığıyla giderek sosyal bir örgütlenmeye dönüşmeye başladıkları bir dönemde, bu eğilimlerin sonucu olarak toplumsal hayatın şekillenmesinde de önemli bir rol üstlenmeye başlamışlardır. İlk tarikatların ortaya çıkmasından itibaren geniş halk kesimlerinin bu oluşumlara verdiği destek devlet adamlarının ilgisini çekmiştir. Merkezi otoriteler, ilk örneği Selçuklular'da görülen (Hodgson, 1977b: 203), toplumsal hayatın şekillenmesi noktasında giderek belirleyici bir unsur haline gelen bu örgütlenmelerle ilişkilere en başından beri önem vermişlerdir. Onları yanlarına çekmek istemiş, en azından belli bir düzenin sağlanması adına kontrol altına almayı düşünmüşlerdir.

5.2. Tasavvufun Dönemlendirilmesi

Tasavvufun ortaya çıkışı ve gelişmesinin tarihsel olarak dönemleştirilmesi tasavvufun düşünsel, sosyal ve kültürel yönelimlerinin bir izleğini ortaya koymak adına açıklayıcı olacaktır. Öncelikle dünyevi çıkar ve zevk arayışlarına ve bu yaşama biçiminin zengin yüksek toplumsal kesimlerde yayılmasına karşı bireysel protesto hareketleri şeklinde görülen tasavvufun ilk dönemi bu anlamda bir reaksiyon dönemidir. Bu reaksiyon dönemi kişisel zenginlik ve dünyevi olanın ön plana çıkmasına karşı kendini dünya işlerinden ve zevk ve nimetlerinden el etek çekme şeklinde ortaya koyan, toplumsal hayattan uzaklaşmayı da içeren bir tür çileci yaşam tarzıyla karakterize olmuştur. Diğer yandan İslam'ın merkezi örgütlenmesine ve resmi İslam düşüncesine karşı, yerel kültürel aidiyetler temelinde gelişen tepkisel hareketleri de içerdiği görülmektedir. Bu hareketlerin özellikle ilk dönemlerde geniş bir sosyal tabana oturduğu söylenemez. Bu erken dönem, daha çok bireysel olarak toplumdan kaçma ve asosyal davranış örüntülerinin ortaya çıkması ile karakterize olur (Karamustafa, 2007: 1; 2011: 35-9) ve genel olarak *zühhd* dönemi olarak adlandırılır. Aşkar (2006) bu dönemi şu şekilde tanımlamaktadır:

Bu dönem Asr-ı saadetle başlayan, tabiîn ve tebe-i tabiîn devrini ve ilk iki asrı içine alan, tasavvuf kavramının ortaya çıkışına kadar geçen dönemdir. İslâmın bu ilk devresinde Müslümanlar arasında özellikle fetihlerin genişlemesi ve halkın iktisadî

yapısının güçlenmesinden sonra dünya ve dünyevî nimetlere karşı oluşan aşırı rağbet karşısında bir tepki olarak Zühd hareketi ortaya çıktı. Bu dönem ilk Sûfi lâkabının kullanıldığı hicrî ikinci asrın ortalarına kadar devam etti (35-6).

Diğer yandan bu ilk dönem genellikle İslam'ın merkez bölgesinin dışında ortaya çıkmış ve gelişmiştir. “*Zühd hareketi Basra’dan Kûfe’ye kadar bütün İslâm âlemine ve özellikle ikinci/sekizinci (hicri/miladi) yüzyılın ikinci yarısında siyasal ve dinî faaliyetlerin önemli bir merkezi haline gelen Horasan’a yayıldı.*” (Arberry, 2004: 33).

Zühd dönemi, tasavvufun genel olarak çeşitli doktriner görüşlerle örülerek düşünsel bir boyutla ortaya çıkmasıyla sona ermektedir. İkinci dönem, bu anlamıyla bir teorizasyon dönemidir ve tasavvuf dönemi olarak adlandırılır. Önceki dönemin birikimi üzerinden, bireysel karşı çıkış hareketlerinin düşünsel temellerinin sistemleştirilmesi ile karakterize olur. Diğer yandan sembolik anlamda sûfi terimi ilk olarak bu dönemde kullanılmıştır (Karamustafa, 2007:6-7).³⁰ VIII. yüzyılda ortaya çıkan bu kavram, IX. yüzyıl ortalarına gelindiğinde, yün bir hırka giyerek ortaya konulan sade bir yaşam biçimini temsil eder hale gelmiştir. X. yüzyılda kavram içerisine irfanî bir anlam da girmiştir (Arberry, 2004: 33). Aşkar (2006) bu ikinci aşamayı ise şu şekilde tanımlamaktadır: “*Tasavvuf Dönemi: Sûfi ve Tasavvuf kavramlarının kullanılmaya ve ilk sûfi adlarının duyulmaya başlandığı hicrî II. asrın sonundan, tarikatların ortaya çıkmaya başladığı hicrî VI. asra kadar üç-üç buçuk asırlık dönemdir. Tasavvuf bu dönemde ortaya çıkmış ve ilk tasavvufî eserler bu dönemde yazılmaya başlanmıştır*” (35-6).

Zühd hareketlerinin özellikle Irak ve İran-Horasan bölgelerinde yayılması ile birlikte, zamanla etrafında önemli bir düşünsel etkinlik oluşmuştur. Ancak dünyevi olandan el etek çekme şeklinde ortodoks İslam’a karşı bir tavır alış ile karakterize olan zâhitliğin karşısında, yeni sistemleşmeye başlayan bu düşünsel hareketler bir yönüyle uzlaşma yaklaşımı içerisindeydi (Karamustafa, 2011: 104).

Tasavvufun bu biçimlenişi neticesinde sûfi dindarlığı ile hilafet ve ulema çevreleri arasında ilk reaksiyon döneminin ortaya çıkardığı çelişkiler bir ölçüde sönümlenmiştir. Bu durum sûfi çevrelerin İslam toplumunun yapılanmasında, özellikle Abbasi sonrası

³⁰ Lewis (2010), sûfi teriminin ortaya çıkışı ile ilgili görüşleri şu şekilde ifade eder: “ ‘Sûfi’ kelimesinin Yunanca *sophia*’dan alındığı (hikmet) veya *suffe* kelimesinden, yani Medine’deki ilk mescidin avlusunda sahabenin oturup kalktığı yer olan sofadan türetildiği ... ya da ilk zahitlerin giydiği yün giysi olan *suf*’a gönderme yaptığı gibi çeşitli açıklamalar yapılmıştır.” (53).

dönemde, etkinliğini arttırmıştır. Böylece İslam dairesi içerisinde XIII. yüzyıl ve sonrasında tarikat teşkilatları aracılığıyla toplumsal hayatı şekillendirecek tasavvuf, “kurulmakta olan uluslararası yeni İslâm toplum düzeninin önemli bir yapı taşı olmaya hazırды.” (Karamustafa, 2011:104-5).

Bu düşünsel gelişim elbette çeşitli sûfi çevrelerin ortaya çıkmasına da vesile olmuştur. Ancak, Arberry’e (2004:85) göre, hemen hepsi “vahdet-i vücüt” anlayışının genel kabul gördüğü düşünsel bir zemin üzerinde ortaklaşmıştır. Sûfi gruplar arasındaki farklılaşmalar daha çok tanrıya ulaşma yollarının ne olacağı meselesi üzerinden ortaya çıkmıştır. Tasavvufta bu tanrıya ulaşma yollarına dair ayrımlar ortaya çıktıkları bölgelere göre isimlendirilmişlerdir. Bu çerçevede ilki Irak ya da Bağdat, ikincisi Horasan ekolü olan iki ayrı tasavvuf ekolünden bahsedilmektedir.

Irak ekolü *esmâ yolu* olarak da adlandırılır. Esas olarak riyazatı ve toplumdan uzaklaşmayı temel alırlar. Dünyevi nimetlerden asgari düzeyde yararlanmayı ahlaki bir kural olarak koyarlar (Gölpınarlı, 2006a: 177). Benzer şekilde Horasan ekolünün diğer bir adı da *aşk yoludur*. Bu yol bütün varlık dünyasının Tanrının kendisi olduğundan hareketle gündelik yaşamda yabancılaşmayı dışlar. Cezbe tanrıya ulaşmak için bir araç olarak kabul edilir ve “...cezbeyi meydana getirdiği ve aşkı mayaladığı için müzik ve rakıs da gerçek yolcuya âdeta farzdır.” (Gölpınarlı, 2006a: 177-8).

Bu iki tasavvuf ekolü arasında yukarıda belirginleşen ayrımlarla örtüşen diğer bir farklılığa da Arberry değinmektedir. Arberry’e (2004) göre tasavvufun Araplar’daki ya da Arap olmayan fakat Arapça yazarlarda ağırlıklı olarak aldığı biçim İslam mistisizminin felsefi yönüdür. Arapça’da tasavvuf bir çeşit metafizik deneyim, ilmi bir uğraştır. Diğer yandan İran’da durum farklıdır. Burada tasavvuf daha ziyade sanatsal/estetik bir uğraş olarak karşımıza çıkmaktadır. Tasavvuf, İran’da estetik bir tarz olarak gelişmiştir. Arberry’nin belirttiği gibi “Klasik İran şiiri çok belirgin oranda içerik ve ilham bakımından Sûficedir.”(103).

Diğer taraftan IX. ve X. yüzyıllarda mutasavvıfların toplumsal hayatta etkili oldukları ve önemli sayıda takipçileri olduğunu dikkat çekicidir. X. yüzyıldan sonra medrese kökenli ulema ve din adamlarının kontrolünde olan İslam’ın yorumlanması ve bu anlamda dünyevi hayatın organize edilmesinde ikincil bir odak olarak tasavvuf hareketlerinin önemli bir konuma geldiği görülmektedir. Mutasavvıflar aracılığıyla İslam

öncesi ya da yerel kültürel ve dini motifler İslam inancıyla bağdaştırılmış ve İslam bu anlamda popülerleştirilmiştir.

Bu yerel geleneklerle ilişkilenmiş haliyle İslam dairesi içerisinde çeşitli şekillerde dini ibadet ve görevlerini yerine getiren, manevi gereksinimlerini karşılarken maddi yaşama alışkanlık ve davranışlarını da geliştiren toplulukların, giderek örgütlü bir teşkilat yapısına evrilmeleri söz konusu olmuştur. Bu organizasyon aşaması, tasavvuf aşamalarının son dönemine, tarikat dönemine denk gelmektedir. “*Bu dönem, Hicrî VI. asırda kurulmaya başlayan tasavvuf müesseselerinin temsilcilerinden tarikatların ortaya çıkmasıyla başlar ve günümüze kadar devam eder.*” (Aşkar, 2006: 36). Tasavvuf böylece yaklaşık üç-dört yüzyıllık bir süreç içerisinde, bireysel karşı çıkış hareketlerinden düşünsel ve sosyal anlamda kurumsallaşmış bir yapıya evrilmiştir.

5.3. Tarikat Örgütlenmesi

Genellikle karizmatik önderlerin takipçileri tarafından belli bir sosyal grup şeklinde organize edilen, sosyal hayatın bir parçası haline gelen ve kendi içlerinde farklı akımların, sosyal ve kültürel bağların belirleyiciliği altında oldukça heterojen toplumsal kesimleri bir araya getirebilen tarikat örgütlenmeleri, bu anlamda XI. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanmıştır. “*XI. yüzyıldan itibaren Ortadoğu İslâm dünyasını içine alan geniş topraklarda tasavvuf, yavaş yavaş belli bir teşkilat dahilinde düzenlenmiş bir takım sûfi grupları ortaya çıkarmaya başladı. Şeyh denilen mistik önderlerin mutlak otoriteleri yönetimindeki bu mistik teşekküllere tarikat veya taife denildi.*” (Ocak, 2005:xix).

Tarikatın lideri şeyh, pîr ya da mürşid gibi unvanlarla anılır (Trimingham, 1971: 173). Tarikat içerisinde yukarıdan aşağıya katı bir hiyerarşi bulunur ve şeyhin iradesi mutlaktır. Nicholson (2004), tarikat yöneticisini, “... *en küçük bir sözü bile müridlerince mutlak kanun sayılan olgun tecrübe ve derin bilgi sâhibi mübârek bir kişi*” (32) şeklinde tanımlamaktadır. Ocak (2005: xix) ve Hodgson (1977b: 198) da, benzer şekilde, tarikatı tanımlarken şeyhin mutlak otoritesine vurgu yapmaktadır. Mürşid-mürid ilişkisi tarikat sisteminin esasını oluşturmaktadır (Hodgson, 1977b: 210). O halde tarikat örgütlenmeleri, tarikat şeyhinin mutlak otoritesi altında şekillenmiş yapılardır. Katı hiyerarşik bir sisteme

sahiptirler. Tarikat pîrinin yol göstericiliği olmadan tarikatta tek başına yol almak söz konusu değildir (Nicholson, 2004: 32-4).

Bununla birlikte tarikatların kuruluş ve örgütlenme anlamında benzer yolları izlediklerini gözlenmektedir. Bir tarikatın kurulmasından sonra kurucunun “halifesi” tarikata liderlik eder. Halifenin liderliği tarikatın farklı merkezlerindeki birkaç kolun başındakiler tarafından onaylanır. Tarikatların idari ve ibadet merkezleri olan tekkelerde hayatını tarikata hizmete adanmış az sayıda sûfi kalmakla birlikte, tarikatın esas toplumsal tabanını oluşturan çoğunluk ise düzenli aralıklarla ibadet ve ritüellere katılmak amacıyla tekkelere gelen tarikat mensuplarıdır. Bunlar ağırlıklı olarak dünyevî işlerle uğraşmaktadır (Arberry, 2004: 85).

Diğer yandan tarikatlar genellikle toplumlar arası örgütlenme ağları kurmuşlardır. Tarikat pîrinin kurmuş olduğu ya da sıklıkla türbesinin bulunduğu merkez dergâhın etrafında aralarında belirli bir hiyerarşik yapının bulunduğu tekkeler ağı bulunmaktadır. Tarikatlar, dönemin politik bölünmelerini aşabilen birbirine kenetlenmiş esnek bir sosyal organizasyon şeması üretmişlerdir. Böylece uygun koşullar oluştuğunda yeni bölgelere yayılma yeteneğine sahip olmuşlardır (Hodgson, 1997b: 220). Tarikatlar bu şekilde geniş bölgelere yayılmış yerleşik örgütlenme becerileri sayesinde önemli bir sosyal mobilizasyon ağı yaratmış ve birbirinden farklı dünyaların kültürel yapıları arasında kalıcı iletişim kanalları kurmuşlardır.

Tarikatların niteleyici özelliklerinden bir tanesi de geliştirdikleri ritüellerdir. Formel bir mistik ibadet usulüne sahip olan bu ritüellere genellikle zikir denmektedir. Tarikatlar kendileri has bu zikir törenleri vasıtasıyla kendi ayırt edici kimliklerini ve böylece diğerlerinden farklılıklarını ortaya koymayı amaçlamışlardır. Arberry’e (2004: 85) göre tarikatlar arasındaki ayrılıklar doktrinden değil, daha çok kendilerine özgü ritüellerinden kaynaklanmaktadır.

Zaman içerisinde çok sayıda tarikat yapısı ortaya çıkmış ise de bunların belirli bir bütüne aidiyetlerini sağlayacak ortak tarihsel bağla, ortak bir gelenek inşa ettikleri de görülmektedir (Hodgson, 1977b: 214-6). Hemen hepsi sonradan uydurulmuş soy aidiyetleri, tarikatın İslam’la bağlarının ne denli kuvvetli olduğunu göstermeyi amaçlayan bir soykütüğü oluşturma gayretinin sonucudur. *Silsile* tasavvuf uzun zamanının sembolik bir ifadesi olarak okunabilecek bir tarikat geleneğidir. “*Tarikatlerde şeyhten şeyhe*

ulaşarak tarikat pîrine, ondan da yine şeyhten şeyhe, tâ Peygamber'e kadar dayandığına inanılan bey'at zincirine 'silsile' denir.”(Gölpınarlı, 2006a: 189). Tarikat geleneğinde bu silsile zincirleri Ali ya da Ebu Bekir'e ve onlar üzerinden de Peygamber'e ulaşır. Mezhepsel aidiyetlerin de belirleyici olduğu kurulan bu halkalar tarikat silsilelerine sonradan eklenmiştir. Gerçek silsile halkaları, tarikat kurucusu şeyhten, pîrden sonrasına ait olanlardır (Gölpınarlı, 2006a: 189). Ancak burada bir meşruiyet zemini olarak, tarikatların kökenlerini İslam'ın başlangıcına ulaştırma gayesi kendisini ortaya koymakta (Karamustafa, 2011: 105) ve tasavvuf geleneğini İslam'ın uzun zamanına eşitlemektedir.

Diğer yandan tasavvuf hiyerarşisinde tanrıya ya da “insan-ı kâmil”e ulaşma mertebesine bağlı olarak farklı statüler ortaya çıkmıştır. Bu tabakalaşma sûfilerin tasavvuf makamlarında kat ettikleri yolla ilişkilidir. Tarikat hiyerarşisinin üzerinde yükseldiği zemin budur. Bu çerçevede tarikatlardan önce ve onların da üstünde sayılan *velî*ler ya da *evliyâ*lar en büyük sûfiler, tarikat çevrelerinde en çok hürmet edilen şahsiyetler olarak öne çıkmaktadır. Keramet sahibi olarak görülen velîler tarikat kurmamışlar, tarikat kurucularına ve diğer sûfilere öğretileri ve yaşama biçimleriyle yol göstermişlerdir.³¹ Bu velî kültürünün tasavvuf çevrelerindeki önemi, Anadolu'da tasavvufun yaygınlaşması sürecinde de kendini göstermektedir. Karamustafa'nın (2005: 61-88) belirttiğine göre, bu velîler ya da başka bir tabirle evliyâ etrafında örülen menkabeler, “Anadolu tasavvufunu” tarikatlarla birlikte oluşturan iki önemli unsurdan bir tanesi olmuştur.

Bununla birlikte “insan-ı kâmil”e ulaşmanın hedeflendiği tarikat yoluna girenler, kendilerinin Allah'a ulaşma, onu anlama noktasında diğer müslümanlardan daha ileride olduklarını iddia etmektedirler. Nicholson'un (2004: 98) belirttiği gibi sûfiler kendilerini Allah'ın sevgili kulu olarak görmektedirler. Sûfiler, “... *kendilerinin 'Tanrı yaratıklarının kaymağı' olduğuna inanırlardı; bütün evren onların yüzü suyu hürmetine vardı.*” (Karamustafa, 2011: 82-3). Bu bakış açısı sûfilerin kendilerini, inanç temelinde ortaya çıkan seçkin bir zümre olarak konumlandırmasına yol açmıştır.

Böylece toplumsal yaşama, toplumsal yapının merkezinde bulunan devlet yönetimini elinde bulunduran siyasi seçkinlerin, dini ve ilmi bilginin temsilcileri olan âlim ve ulema kökenli seçkinlerin ve yüksek kültürün üreticisi olan zanaatkar ve sanatkarların

³¹ Veli kültürünün ve onun etrafında örülen menkıbe edebiyatının genel bir değerlendirmesi için bkz. (Ocak, 1992).

yanına, merkezin dışında, inanç temelinde ortaya çıkan yeni bir seçkin sınıf daha katılmıştır. Sûfi elitizminin diğerlerinden önemli bir farkı vardır. Hodgson'a (1977b: 218) göre, çelişik gibi görünmesine rağmen sûfiler, manevi konumları sayesinde elde ettikleri elitist pozisyonlarını sosyal popülizm ile birleştirmeyi başarmışlardır.

Sûfi elitizmi, kendisini zamanla sıradan olandan ayıracak kültürel ve yaşamsal pratikleri üretme yoluna gitmiştir. Bu yönelim, sûfi çevrelerin müzik anlayışı ile popüler müzik ve eğlence müziği arasında bir farklılaşmaya neden olacaktır. Bu farklılaşma düşünsel temellerini sûfi inancının müziği tanrıya ulaşma amacı içerisinde bir araç olarak değerlendirilmesinde bulmaktadır. Bu bağlamda tasavvuf çevreleri müziği doğrudan “yasak mı değil mi?” tartışması içerisine sokmadan, kullanım amacına göre “iyi müzik” ya da “kötü müzik” olarak ele almışlardır. Dünyevi zevk için icra edilen ya da dinlenen eğlence amaçlı müzik tasavvufi anlamda değersiz bir müziktir. Müzik tanrısal olana ulaşma yolunda insana bir katkı sağlayabiliyorsa ya da bu amaçla icra ediliyorsa anlamlıdır.

5.4. Tasavvuf ve Müzik

Müzik, İslam tarihi boyunca tartışmalı bir alan olarak kalmıştır. Meşruiyetinin sürekli konu edildiği dinsel-kültürel bir ortama rağmen toplumsal hayatın önemli bir unsuru olarak varlığını sürdürebilmiştir. Bu noktada İslam tasavvufunun müzik ile olan ilişkisi, ya da müziğe yönelik ilgisi oldukça önemli bir rol oynamıştır. Kurumsal Ortodoks İslam'ın müziği genellikle olumsuzlayıcı tavrı karşısında (Uludağ, 2004: 131) tasavvuf, müziğe toplumsal, kültürel ve dinsel bir meşruiyet zemini sağlaması nedeniyle kritik bir rol oynamıştır. Tasavvuf ve müzik ilişkisini ele alacağımız bu bölümde, müzikal etkinliğin bir ibadet ritüelinin unsuru olarak sûfi çevrelerde ne şekilde yer edindiğini kısaca açıklamaya çalışacağız.

Nicholson (2004: 54), sûfilerin vecd haline erişmenin ilk olarak tefekkür, zikir ve kendinden geçmenin sade şekilleri yollarıyla gerçekleştirdiğini, musiki, tegannî ve raks sayesinde suni bir şekilde vecde ulaşmayı ise sonradan keşfettiklerini söylemektedir. Bu noktada belirtmek gerekir ki sûfi ritüellerinin bir amacı ibadet ise diğer bir amacı da vecd deneyimleri üretebilmektir (Arberry, 2004: 85).

Öznel pozisyonları da gözeten kurumsallaşmış kaideler içerisinde kişisel deneyimi öne çıkaran tasavvuf yolu, müzikal etkinliğe -müziğin insanlar üzerindeki etkisini göz önünde bulundurarak- insanı tanrıya ulaştırma noktasında, kişinin maddi benlikten sıyrılarak yüksek bir manevi makama ulaşmasının bir aracı olarak önem atfetmiştir. Bu önem atfetme, sūfî ritüelleri esnasında, duyuş/duyma vasıtasıyla kendinden geçme halinin, tanrıya ulaşma noktasında meşru bir araç olarak kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır.³² Bu kabul dini müzik alanında İslam dünyasında tartışılmalı olan önemli bir konudur. Tartışmanın esası ulema ile sūfî çevreleri birbirinden kesin olarak ayırmaktadır. Uludağ'a (2004) göre bu esas, "*müziğin insanı Allah'a yaklaştıran (takarrub) bir ibadet ve taat (dini bir ayin) kabul edilip edilmemesi*" (163) ile ilgilidir.

Tasavvuf içerisinde bu meselede müziğin lehine tavır koyan önemli bir düşünsel üretim söz konusudur. Belli kısıtlar ve şartlar dâhilinde müzik önemli bir ibadet aracı ve dini anlamda motive edici bir unsur olarak kabul edilmiştir. Örneğin sırf eğlence amacıyla müzik dinlemek sūfî düşüncenin savunusu içerisinde değildir. Tasavvuf düşünürleri ve Michon'un ifadesiyle *filozof müzikologlar*, dünyevi zevkler için müziği kullananları ya da bu amaç için kullanılan müziği açıkça yermektedirler (Nicholson, 2004: 55-7). Müziğin kişisel zevk gayesiyle kullanılmasına karşı tepkilerini sık sık dile getirmişlerdir. Müziğin dünyevi zevkler ve eğlence amacıyla dinlenmesi konusu İslam'da ona karşı geliştirilmiş olan tutumun temel nedenlerinden birisi olarak kabul edilmektedir. Sūfilerin, müziğin Allah'a ulaşma amacıyla ve dünyevi zevkler için kullanılması şeklindeki bu karşıtlığı, kullanıma dayalı ikili bir ereksel, kategorik ayırım inşa ederek aşmayı denedikleri görülmektedir. İhvân-ı Safâ risâlelerinde vurgulanan hususlardan bir tanesi de budur. Risâleler'de şöyle denmektedir: "*Müziğin bazı peygamberlerin (selam üzerlerine olsun) şeriatlarında haram kılınmasının sebebi insanların müziği hikmet sahiplerinin kullandığı yolda değil bilakis oyun-eğlence yolunda kullanmaları, dünya lezzetleri-arzularına rağbet etmede ve gururlanma konularında kullanmalarındadır.*" (2012: 145). Bu bağlamda müzikle ilgili mesele, müziğin kendisinden değil, onu kullananların maksadıyla ilgilidir. Michon (2012), İhvân'ın düşüncesinin tasavvuf içerisinde en azından bir yüzyıl öncesinden beri var olduğunu gösteren bir referansa işaret etmektedir. Bir IX. asır sūfisi Zünnûn-i Mısri'den şu alıntıyı yapar: "*Semâ' (dinleme), kalbi Allah'ı görmesi için harekete geçiren ilâhi bir*

³² Ancak bu kabul edilmişlik bütün sūfî çevrelerde aynı derecede olmamıştır. Bir genelleme içerisinde konuşulduğunda bazı teferruatların üzerinin örtülmesi elbette olasıdır. Fakat kurumsal din söz konusu olduğunda müziğin meşruyetinin dinsel temellerinin tasavvuf çevrelerinde inşa edildiğini ve genellemenin bunun üzerinde temellendirildiğini de atırlatmakta fayda vardır.

tesirdir; onu manen dinleyenler Allah'a vâsıl olur ve hisslen dinleyenler de küfre düşer.”(177-8).

Benzer şekilde, semâ adabı konusunu ele alan Gazâlî (t.y.: 673-751), semanın ne zaman doğru ne zaman yanlış bir maksatla yapılmış olacağına dair şunları söylemektedir:

... semâ' bâzan harâm, bâzan mekruh ve bâzan da müstehâb olur. Dünyâ şehvetleri gâlib olanlar ve gençlerin çoğu için harâmdır. Çünkü semâ' ancak onların gönüllerini istilâ eden şehvetlerini galeyana getirir. Sema'ı mahlûk suretinde tenzil etmeyerek, oyun ve eğlence yolu ile âdet hâline getirerek, zamânlarının çoğunu semâ' ile geçirenler için de mekruhtur. Yalnız güzel sesden zevk almak için dinleyenlere de mübâhtır. Allah sevgisi kendisine galebe çalıp iyi vasıflarını harekete geçirenler için de semâ' müstehâbtır (751).

Müziğin kullanım amacı temelinde yapılan ayırım, müziğin niteliğini belirlediği gibi insanın niteliğini de belirlemektedir. Sûfi elitizmine uygun şekilde, müziği tanrıya ulaşma maksadıyla dinleyenler iyidir, eğlence amacıyla dinleyenler ise kötüdür. Mevlâna'nın (2001) semâ esnasında sergilenen bedensel dışa vurumlar konusunda söyledikleri bu görüşe paraleldir:

Hakk yolunun yolcuları, raksı, oynamayı nefis savaşı meydanında kanlara bulanarak yaparlar. Yâni, onlar nefislerini yendikleri için kendilerinden geçerler de, rûhanî oyun, gönül oyunu, aşk oyunu oynarlar. Nefis zindanında kalan dünyalık âşıkları ise, nefislerin hevâsına uyarak, sadece kendilerini göstermek için, bedenleri ile oynarlar. Bu yüzdendir ki semâ', iyi kişilerin mânevî ve rûhanî oyunu, kötü kişilerin de sırf tenlerine, bedenlerine ait bir oyundan ibârettir (672).

Görüldüğü üzere sûfiler müziği kullanım amacına göre kategorize etme yoluna gitmeyi tercih etmişlerdir.³³ Böylece müziğe yönelik özsel eleştirilere ve reddiyelere karşılık vermişlerdir. Ancak şu da dikkati çekmektedir ki, sûfi müzik savunusunun gerisindeki en belirgin gaye, genel olarak müziğin değil özel olarak sûfi müziğin haklılığını ortaya koymaktır. Bu nedenle müziğin üretildiği ortamların, müziğin karakterinin iyi ya da

³³ Sultan Veled, Mâarif adlı eserinde müzik dinleyenler için yapmış olduğu ayırımın benzer şekilde Anadolu tasavvufunda da sürdürüldüğünü göstermektedir. Sultan Veled ikiye ayırdığı müzik dinleyicileri için şu tanımlamaları yapmaktadır: “1- Dünyaya geldikten sonra kendisine cennet kapısını açanlar ve açmağa çalışan insanlar müziği cennet nimetlerinin tadına benzeterek, bu bakış açısıyla o nimetlerin özlemiyle müziği dinlerler. 2- Dünyaya geldikten sonra kendisine cehennem kapısını açanlar ve açmağa çalışanlar müziği kendilerinin başına geleceklerden çok korktukları, bu kasvet ve ölüm korkusundan uzaklaşmak, ölüm korkusunu unutmak, gününü gün edip sadece eğlenmek için müzik dinlerler.” (aktaran Uslu, 2010:38)

kötü oluşunu belirlediği iddiası vardır. Yine bu konuda Gazâlî'nin, Cüneyd-i Bağdadî'ye atfen yaptığı bir kategorizasyon bulunmaktadır. Buna göre semâ için uygun şartları belirleyen üç temel kriter vardır: zaman, mekân, ihvân (t.y.: 744).

Aynı zamanda dönemlerinin müzik teorisyenleri de sayılabilecek sûfilerin bu yaklaşımlarından bazı sonuçlar çıkarılabilir: Öncelikle müziğin İslam dünyasında ulemadan kaynaklanabilecek bütünsel bir reddiyesinin önünü kapamış, belirli meşruiyet zeminleri üzerinden müzikal etkinliği haklılaştırmışlardır. Ancak müzikal etkinliğin kendi oluşturdukları meşruiyet halesinin dışındaki kullanımlarını genellikle kötüleyerek müzik vasıtasıyla kendi elitist pozisyonlarını daha sağlam bir şekilde tahkim etmişlerdir. Tasavvufun merkezi gücün dışında olduğu ve kısmen de ona karşı ortaya çıktığı hatırlandığında³⁴, merkez dışında ikinci bir seçkin zümrenin ortaya çıkışına dönük yukarıda yapmış olduğumuz vurgu, müzik bağlamında daha belirgin hale gelmektedir. Tasavvuf erbabının, dünyevi zevklerden uzaklaşarak tarikat yoluna girerken kendini yüksek sınıfların dünyevi arzu ve ihtiyaçlarından ayırıştırması söz konusudur. Ancak bu farklılaşmanın bir başka boyutu daha vardır. Sûfilerin ruhani ya da metafizik amaçlar doğrultusunda, toplumsal konumları itibarıyla dünyevi zenginliğe ulaşamayan alt tabakaların popüler kültürünün ötesine geçebilecek, yüksek bir kültür üretiminin arayışında olduklarını söylemek mümkündür. Bu arayış esasında tasavvufun ilk dönem zahitleri arasında sıkça görülen sûfi toplumsal dışlama doktrinine de uygundur. Bu doktrin, sûfizmin erken dönemlerinde görülen bireysel karşı çıkış hareketlerinin temelindeki ideolojik ayrışma davranışlarıyla tanımlandığında, sıradan halktan ve popüler kültürden ayrı seçkin bir sosyo-kültürel çevre inşa eden sûfi davranış örüntüleriyle uyumlu gözükmektedir. Sûfiler, en başından beri sıradan insanın dünyevi nimetler karşısındaki zayıf konumuna karşı ihtiyatlı bir karşı çıkış sergilemişlerdir. Züht yolunu seçmiş zahitler yalnızca haramlardan değil dünyevi zevk ve nimetlerden de uzak durmayı tercih etmişlerdir.³⁵ Asosyal davranış örüntüleriyle başlayan halk kültüründen uzaklaşma tavrı, sûfi elitizminin ilk örneği olarak da nitelenebilir. Sonrasında ise bu elitizm Allah'a diğer insanlardan daha yakın olma iddiasıyla kuvvetlendirilmiştir. Bu nedenle sûfi yüksek

³⁴ Karamustafa (2011) aşırılıkçı ya da sapkın dervişler olarak nitelediği Kalenderî, Haydarî ve Rum Abdâlları gibi sûfilerin ritüellerinde müzik ve dansı, kural tanımazlık yaklaşımına paralel olarak, İslam'da kuşkulu olmasına bir nevi tepki olarak abartılı bir şekilde kullandıklarını ima eder. "Sûflik tarafından büyük ölçüde evcilleştirilmiş olsa da semâ' ve dans İlk Orta Dönem Müslüman toplumlarında dinî çevrelerde, hukuk bakımından kuşkulu bir işti." (Karamustafa, 2011:30).

³⁵ Tasavvufun bu erken dönem temsilcileri, dünyevi perhizleri gereği, müziğe de karşı çıkmışlardır (Uludağ, 2004:163-7).

kültürünün temelleri oldukça gerilere gidebilmektedir. Bu çerçevede, sûfilerin kendi özel konularını belirgin kılan, ulvi amaçlara hizmet eden müzik anlayışlarını halk müziğinin dışında tanımlama gayreti anlamlı olmaktadır.

Sûfilerin kendi müziklerine özel bir statü kazandırma arzularının bir yansıması da müziklerini ifade etmek için kullandıkları kavramda ortaya çıkmaktadır. Sûfiler kendi müzikleri için ısrarla semâ kavramını kullanmışlardır (Uludağ, 2004: 168). Böylece kendi müzikal ilgilerini sıradan insanların zevk ve keyif için dinledikleri müziklerden ayrı kılmak istemişlerdir. “...semân mümini Allah’a yaklaştıran, kalbi yumuşatan, ahlâkı güzelleştiren, ruhu besleyen ve olgunlaştıran bir özelliği olduğu kabul edilmiş”tir (Uludağ, 2010: 149). Daha önce de bahsi geçtiği üzere sûfiler müziği özel ve kutsal bir amaç için kullanmak niyetindedirler. Bu nedenle “keyfine düşkün insanların ... müziği ifade etmek için kullandıkları gınâ, teganni, elhân, telhin gibi kelimeler yerine semâ kavramını kullanmaya bilhassa dikkat etmişlerdir.” (Uludağ, 2004: 169). Diğer yandan semânın kavram olarak kapsamı sûfi çevrelerce oldukça esnek bir şekilde tasvir edilmektedir. Tabiatı tanrısal bir tecelli olarak gören sûfiler, doğadaki bütün sesleri bu büyük tanrısal düzenin bir yansıması olarak kabul etmişler ve sesle ilgili –sessizlik de dâhil- her varlığı semânın kapsamı içerisinde değerlendirmişler, her seste ilâhi bir ahenk görmüşlerdir (Uludağ, 2004: 170). Böylece müzik semâ içerisinde bir alt kategoriye dönüşmüştür.

Müzik, gınâ ya da elhân kelimelerinin kullanılmamasının bir diğer nedeni de elbette ulemânın tenkitlerinden sakınmaktır. Dini ibadetlerin içine müzik unsurunun sokulması ulemâ tarafından dinin bozulduğu gerekçesiyle eleştirilmektedir. Sûfiler, “Kuran dinlemekle müzik dinlemeyi aynı isim altında toplamakla, hem müziğe dini bir renk verip, onu Kuran dinlemekle bir tutmuşlar, hem de muhaliflerinin yerme ve kötülüklerinden kurtulmaya gayret etmişlerdir.” (Uludağ, 2004: 171).

Bu noktada sûfilerin müziğin meşruiyeti için yaygın bir şekilde kullandıkları bir mistifikasyona değinmek de tasavvufun müzik ile kurduğu ilişkinin gücünü ortaya koymak adına önemli gözükmektedir. Sûfilerin, müziği Allah’ın kelâmı ile eşdeğer görmeleri ilk kez Cüneyd-i Bağdadî’nin ortaya attığı bir görüşe dayanmaktadır ve temelinde yaradılış hikâyesi yer almaktadır. Allah, ruhları yarattıktan sonra onları toplayarak “Ben sizin Rabbiniz değil miyim” diye sorar. Bu görüşe göre, ruhlar ilk ve son kez olarak tanrıların sesini bu karşılaşma anında işitmişlerdir. Dünyevi yaşantıları içerisinde, tanrının kulları, bir

daha duyamayacakları bu ilk ve doğal olarak en güzel sesin özlemi ve arayışı içinde olacaklardır. İslam'da *Elest Bezmi* olarak bilinen bu toplanma anı insanın tanrısal sesi doğrudan idrak edebildiği tek vakittir. Sûfilere göre müzik dinlerken yaşanan esrime halleri bu tanrısal sese olan özlemden kaynaklanmaktadır. Müzik böylece sûfi için o tanrısal sesi duyabilmek adına bir arayışa denk düşmektedir. Uludağ'ın (2004) Cüneydi Bağdadî'den aktardığı pasaj bu düşüncenin ortaya çıkışını örneklemektedir:

Cüneyd'e sormuşlar: “Sakin olarak görülen bir kimse semâ dinlediği zaman niçin sallanmaya başlıyor? Ona ne hal arız oluyor?” öyle cevap vermiş: “Allah Teâla ilk misâkta insan ruhuna “Elestü bî-Rabbiküm” diye hitap ettiği zaman, ruhlar “Kâlû belâ” demişlerdi. O zaman, bu sözü semâdan (işitmek) hasıl olan zevk ve lezzetler ruhlara sirayet etti; bu sesin tatlılığı ruhların içine doldu. Şimdi bu dünyada müzik dinleyen kimseler onu hatırlar da onun için harekete geçerler. (182)

Mevlânâ'nın (2001) da bu yaklaşımı *Mesnevi*'de devam ettirmekte olduğu görülür. Müziğin tanrısal sese özlemi içerdiğini şu şekilde ifade etmektedir: “*Demek ki, güzel ses dinlemek, âşıkların gıdâsıdır. Bu güzel, bu hoş sesleri dinleyişte buluşma, kavuşma hayâlî vardır. Yâni ezeldenki ilâhî huzûru ve o tatlı hitâbı hatırlama zevki mevcuttur*” (555).

Müzikal meşruiyetin dayandırıldığı bu düşünce sûfizm ile müzik arasındaki bağın ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir. Böylelikle, ulemanın müziğin olumsuz niteliklerini ispatlamak için Kuran ve hadislere dayanarak ortaya koyduğu argümanlara, tasavvuf çevreleri müziğin meşruiyetinin temellerini, bunların çok ötesine, yaradılışa kadar götürerek cevap vermişlerdir.

Elest Bezmi'ne dayandırılan bu görüş dışında, bir semâ meclisinde, duyuş vasıtasıyla kendinden geçmenin, bir vecd haline ulaşmanın ve bu haldeyken yapılan kontrolsüz davranışların hoşgörüle karşılanmasına gerekçe olarak sûfi çevrelerde, İslam dini için oldukça önemli olan başka bir olaya da sıkça atıf yapıldığı görülmektedir. Bu olay, ilk vahiy anında yaşananlardır. Michon'a (2012) göre, Cebrail Peygamber'e ilk görüldüğü zaman, duygularının kontrolüne muvaffak olamayan Muhammed örneğine atıfla, semâda coşku sergileyen, tarikat yoluna yeni girmiş müridler mazur görülmektedir (185). Semâ esnasında müritlerin kendilerini müzikal performansın etkisine kaptırmaları hoşgörüle karşılanırsa bile, bu tarz durumların sürekli yaşanmaması için de bir çeşit önlem olarak nitelenebilecek nasihatler metinlerde yer almaktadır. Gazâlî (t.y.), semâ esnasında

vecd haline girmenin kurallarını anlatırken, şunları söylemektedir: “*İstiğrak hâline oturduğu gibi, başını önüne eğerek oturmak, titreşme, oynama, sun’î ve riyâ olan diğer hareketlerden sakınmak lüzumsuz sözlerden vaz geçmektir.*” (745).

Gazâlî, burada semânın sürekli bir kendinden geçme halinin dışa vurumu olarak kullanılmasının hoş karşılanmadığını izah ederken, vecdin bir doğallık içerisinde kendiliğinden ortaya çıkan bir durum olduğunu söylemektedir. Bununla birlikte vecd halinin tefekkürün yüksek aşamalarında gerçekleşmesi arzu edilmektedir. Bu sayede semânın daha yüksek tasavvuf mertebelerine ulaşmaya yardımcı olacağı düşünülmektedir. Bedensel araçların (el çırpmaları, ritmik vücut hareketleri vs.) bir çeşit katalizör olarak semânın içine sokulması, doğal durumu, kendiliğindenliği ve sahiciliği yok edebileceği için sakınca yaratabilmektedir. Ancak semâ sırasındaki esrime ve cezbe varma hallerinin samimiyeti takdir görmektedir. Gazâlî, şunları söylemektedir; “*Şâyed vecd hâli kendisine galebe çalarak ihtiyârsız hareket ederse, mâzûrdur, yerilmez.*” (745). Yine benzer şekilde Mevlâna (2001) şöyle demektedir: “*Varlıklarının ellerinden yâni, benliklerinden kurtulunca el çırpırlar; kendi noksanlıklarından, hatâlarından sıyrılınca mânevî bir neşe duyarlar da oynamaya başlarlar.*” (672).

Tasavvuf ve müzik arasındaki ilişki konusunu kısaca toparlarsak;

- Tasavvufi akımlar, İslamileşen bir coğrafyada müziğin dinsel anlamda meşruiyet kazanmasında önemli rol oynamıştır.
- Özellikle cezbe yolunu seçen tarikatların dini ritüelleri için müziği kullanması müzikal alanın genişlemesine vesile olmuştur.
- Sûfi elitizmi, müziğin meşru kullanım alanlarını, yöntem ve amaçlarını belirlemektedir.

Bu noktada son söz olarak ise müziğin dini ritüellerde kullanımının, daha sonra Mevlevilik’te görülecek olan son derece gelişmiş yüksek bir müzik kültürünün ortaya çıkmasında ön ayak olduğunu söylemek mümkündür.

5.5. Mevlevilik ve Anadolu’da Sûfi Müziği

Tasavvuf kültürünün ilk geliştiği bölgeler olan Horasan, İran ve Arap ülkelerinde ortaya çıkmış, hatta Endülüs ve Kuzey Afrika kökenli, hemen her sûfi hareketin

Anadolu'ya çeşitli şekillerde gelmiş olduğu görülmektedir (Ocak, 2004: 88-97). Anadolu'ya dışarıdan gelmiş bu tarikatların yanı sıra Anadolu'da ortaya çıkmış, Anadolu kökenli tarikatların varlığı da söz konusudur (Ay, 2008: 16). Ağırlıklı olarak XIII. yüzyılla birlikte Anadolu'da yayılım gösteren sûfi tarikatlarının, gerek Selçuklu gerekse Osmanlı dönemlerinde, bu coğrafyanın toplumsal örgütlenmesinde oynadığı rol büyük önem arz etmektedir (Köprülü, 2007). Bu önemi, Ocak (2005) şu sözlerle ortaya koymaktadır:

Osmanlı dönemi tasavvufu ve sûfi çevrelerinin tarihi, yalnız Osmanlı dünyası açısından değil, genel olarak İslam medeniyetinin bütünü açısından da ciddi bir önem taşır. Zira onun bir parçasıdır. Bununla beraber, esas itibarıyla Osmanlı sosyal tarihinin çok önemli bir boyutunu teşkil eder... Osmanlı dönemi tasavvufunun ve sûfi çevrelerinin tarihi demek, sırf belli tarikatların veya tekkelerin çevresiyle sınırlı bir tarih olmayıp, neredeyse toplumsal kesimlerin tümünü ilgilendiren bir olgudur. Çünkü tasavvuf, Osmanlı toplumsal kesimlerinin her birinin sıradan yaşantılarından, belli olaylar karşısındaki tavır alışlarına kadar her alanda belli belirsiz, şöyle veya böyle etkisi olan bir faktör olmuştur. Başka bir deyişle, Osmanlı toplumsal bilincinin altına işlemiş, her türlü davranışının belirlenmesine katkıda bulunmuştur. Osmanlı toplumunun bu özelliğini başka Müslüman toplumlarda bulmak hemen hemen zordur. (xiii)

Osmanlı'nın kuruluş ve gelişme döneminde, Balkan fetihlerinde (Barkan, 1942), Osmanlı toplumunun sosyo-kültürel değer kalıplarının inşa edilmesinde ve İslami yaşam biçiminin şekillenmesinde tarikatların önemli bir rol oynadıkları görülmektedir (Köprülü, 2005). Tarikat yapılanmaları genellikle merkezi gücün dışında, yerel unsurların ve heterojen halk kesimlerinin katılımıyla yaygınlaşmıştır. Tarikatların organizasyon ve mobilizasyonunun genellikle kendi karar alma süreçleri içerisinde özerk bir şekilde gerçekleştiği görülür. Ancak merkezi yönetimin talep ve kısıtlamalarının da zaman zaman etkisi olmuştur. Bu etki, tarikatlar merkeze yakınlaştıkça artmıştır.³⁶

Anadolu'da teşkilatlanmış sûfi tarikatlarının kendi aralarında birtakım farklılıklar sergiledikleri de görülmektedir. Tasavvufi yönelimler, coğrafi kökenler, sosyal ilişkiler ve statüler temelinde ortaya çıkan bu ayrılıklar, tarikatların kategorizasyonunda belirli kriterlerin ortaya konmasını sağlar. Ay'a (2008:27) göre, Anadolu'da faaliyet gösteren derviş grupları üç ayrı kategorik çerçeve içerisinde gruplandırılabilir: 1- farklı

³⁶ Mevlevîliğin XVII. yüzyıl öncesine kadar sahip olduğu özerk yapısının, bu yüzyılla birlikte giderek sönümlenmesi ve Osmanlı seçkinlerinin güdümüne girmesi de bu iddiayı desteklemektedir, bkz. (Gölpınarlı, 2006a)

tasavvufî uygulamaların temelinde yatan züht (esmâ yolu) ve aşk (semâ) yolu ayrımı, 2-merkezi iktidar ve kurumsal inanişâ göre alınan konuma uygun olarak ortodoks ve heterodoks ayrımı, 3- entelektüel birikim seviyesine göre ortaya çıkan yüksek tasavvuf kültürü ile İslami popüler kültür arasındaki ayrım.

Bu ayrı kategorik düzlemler göz önüne alındığında, tarikatlar iki genel tipoloji içerisinde sınıflandırılabilir. Böylelikle esmâ yolunu benimseyenler ile ortodoks tarikatların, cezbe yolunu benimseyenler ile de heterodoks tarikatların örtüşmesi sık rastlanan bir durumdur. Yüksek kültür ortodoks tarikatlarla, popüler kültür ise heterodoks tarikatlarla eşleştirilmeye daha müsaittir (Ay, 2008: 27). Bu ayırt edici kriterler içerisinde en bağımsız değişkenin entelektüel birikim seviyesi olduğu görülmektedir. Dolayısıyla yüksek kültür-popüler kültür ayrımı, tasavvufî ekolün kaynağından ziyade, toplumsal koşullarla ilişkili olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çerçevede Osmanlı yüksek kültür dünyasına girmeye muvaffak olmuş tarikat çevrelerinin, toplumsal hiyerarşinin üst konumlarının gerektirdiği yüksek kültür donanımlarına sahip olması beklenmelidir. Aynı zamanda bu tarikatların şehirlerde örgütlenmiş olmaları bir zorunluluk gibidir. Osmanlı öncesinde Anadolu'nun önemli merkezlerinde teşkilatlanmış tarikat çevrelerinin, Osmanlı'nın erken dönemlerindeki kırsal-göçebe kültürünü terk ederek, yerleşik şehir kültürü geleneklerini benimsemesine paralel olarak, İmparatorluk merkezinde daha aktif bir faaliyet içerisine girdikleri görülmektedir. Bu duruma en güzel örnek, kuruluşundan itibaren öncelikle şehirli bir tarikat olan ve Osmanlı musiki geleneği içerisinde çok önemli bir rol üstlenmiş olan Mevlevilik'tir.³⁷

Mevlevilik, Bâbâîlik ve sonrasında Bektaşilik ile birlikte, Anadolu'ya özgü, burada organize olmuş en önemli iki tarikattan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Mevlânâ'nın (1207-1273) ortaya koymuş olduğu düşünce ve inanç sisteminin, O'nun ölümünden sonra oğlu Sultan Veled tarafından bir tarikat şemsiyesi altında örgütlenmesiyle Mevleviye tarikatı kurulmuştur (Gölpınarlı, 2006a: 42; Lewis, 2010: 469-72). Mevlânâ'dan sonra halifesi Çelebi Hüsâmeddin'in 1284 yılında öldüğü düşünüldüğünde ve ondan sonra

³⁷ Mevlevilik göz önüne alındığında, Osmanlı yüksek müzik kültürü bağlamında diğer tarikatların hepsi ikinci plandadır. Ancak Mevlevilik gibi hem ortodoks hem heterodoks özellikler sergileyen, hem esma yolunu (zahiri) hem aşk yolunu (batini) izleyerek tasavvuf yolunun birlikteliğini içeren ve yüksek toplumsal sınıflarla birlikte sıradan halkla temasını da sağlayacak şekilde iki kültürel tarzı bir arada götüren bir tarikat yapılanmasının oluşumunda, geçmiş tarikat geleneğinin derin izlerini görmek mümkündür.

halifeliği devralan oğlu Sultan Veled'in tarikatı kurduğu göz önünde bulundurulursa, Mevleviliğin bir tarikat örgütlenmesi olarak ortaya çıkması XIII. yüzyıl sonlarına denk gelmektedir. Tarikat geleneğine uygun olarak, tarikatın merkezi, tarikatın pîri olan Mevlânâ'nın yaşamının büyük bölümünü geçirdiği ve ölümünden sonra defnedildiği yer olan Selçuklu başkenti Konya olmuş, ilk Mevlevi dergâhı da burada açılmıştır (Gölpınarlı, 2006a: 37-8).

Mevlevilik konusunda söylenebilecek diğer bir husus onun siyasal merkezle kurduğu ilişki anlamında ortodoks bir örgütlenme olduğudur.³⁸ Mevleviliğin Selçuklu başkentinde ortaya çıkmasında, önce tarikat pîrinin sonrasında da müritlerinin siyasal merkez ile olan yakın ilişkisinin önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Mevlânâ, Konya'da *"tanınan bir kişi olduktan sonra, hatta daha önceleri bile Selçuklu devletinin üst düzey mensuplarıyla yakın ilişkiler kurmuş ve onların himayesinden yararlanmıştı."* (Lewis, 2010:332). Lewis'e göre, Mevlânâ kurmuş olduğu bu ilişkilere karşın siyasi alanla belirli bir özerklik konumunu sürekli muhafaza etmiş, siyasetçilere yönelik büyük beklentilere girmemiştir (340-1). Ancak kendisini dinleyen, onun ders ve semâ törenlerine katılan yönetici seçkinlerin etkisiyle daha büyük bir topluluğa ulaşmayı umut etmektedir. Bu çerçevede Mevlânâ'nın Selçuklu yöneticileriyle kurmuş olduğu yakın ilişkiler, tarikatın sonraki serüveninde de siyasi iktidarlarla kurmuş olduğu ya da kurmaya çalıştığı yakın ilişkilerin bir habercisi gibidir.³⁹

O halde Mevlevi tarikatının ortaya çıkışı itibariyle iki sosyolojik boyutu vardır; hem şehirli bir tarikattır, hem de yönetici seçkinlerle yakın ilişkilere sahiptir. Bunların yanı sıra,

³⁸ Uslu, Selçuklu yönetici kesimleriyle ilişkilerin Mevlânâ zamanından beri kurulmuş olduğunu, Selçuklu Sultan ve emirlerinin Mevlânâ'ya büyük hürmet gösterdiklerini ifade etmektedir. Sultan'ın Mevlânâ'yla sık sık meclis toplantılarına katılması söz konusudur. Uslu aynı yerde şunları anlatmaktadır: "647/1249 yılında sultan olan Alaeddin II. Keykubad ve emirleri, Mevlana'yı sık sık ziyaret ederlerdi. Sema vaktinde kasideler ve gazeller okunur, neyler ve sazlar çalınırdı. Sohbetlerde şiirler okunur anlamlarından, vezinlerinden ve nüktelerden; peşrevler, müzik pareleri çalınır makamlar, usuller ve bahirlerden konuşulurdu. Has müritler ve kullar def ve ney eşliğinde semaa ederlerdi. Daha sonra sultan çetr, sancak ve nevbette sema meclisinden ayrılırdı." (2010:37), Konya'daki yönetici seçkinlerin Mevlânâ'ya gösterdikleri ilgi ve saygıya dair bkz. Gölpınarlı, 2005:218-24. Diğer yandan tarikatın kurucusu olarak gösterilen Sultan Veled'in de tarikatı geliştirmek amacıyla yöneticilerle yakın ilişkiler geliştirmeye özen gösterdiği görülmektedir (bkz. Gölpınarlı, 2006a:48-51)

³⁹ Aslında tasavvuf çevreleriyle merkezi yönetimler arasındaki ilişkiler meselesi Türk tarihinde benzer yönleriyle daha geniş bir sorunsal içerisinde ele alınabilecek bir konudur. Bununla ilgili Ocak, "Türk tarihinde merkezi yönetim-süfi çevre ilişkileri meselesi" şeklinde bir yöntemsel çerçeve önermektedir (1996:18). Ocak'ın üzerinde durduğu nokta, merkezi yönetimlerin süfi çevrelerle kurduğu ilişkilerin bir dindarlık ya da sempati hissiyatından ziyade, etrafında geniş halk yığınlarını toplayabilen bu çevrelerin desteğini alarak siyasal meşruiyet zeminini güçlendirme arayışından kaynaklanan ilişkilerin sorunsallaştırılmasıdır (a.y.).

Ay'ın yukarıdaki sınıflama kategorileri içerisinde yer alan entelektüel birikim seviyesine göre de Mevlevilik yüksek tasavvuf kültürünün bir temsilcisidir. Gerek Mevlânâ'nın içerisinde yetişmiş olduğu sosyo-kültürel ilişkiler ağı, gerekse tarikat kurulduktan sonra tarikat çevresini oluşturanların entelektüel konumları, Mevleviliği genellikle bu bakımdan da seçkin bir konuma taşımıştır (Lewis, 2010; 472, 485-7).

Tasavvuf çalışmalarına bakıldığında, bir tarikatın sahip olduğu özelliklerin çıkış noktasının tarikat pîrinin sosyal ve kültürel tarihiyle bağlantılı olduğu görülmektedir. Benzer şekilde Mevlânâ'nın kendi kişisel tarihinin de Mevlevilik'in yüksek kültür geleneğini önemli ölçüde belirlemiş olduğu söylenebilir. Mevlânâ ulema kökenli bir aileden gelmektedir (Gölpınarlı, 2004: 34-43). Horasan'da doğmuş olan Mevlânâ, İrani yüksek kültürle muhtemelen erken yaşlarda tanışmıştır (Lewis, 2010: 377). Hodgson (1977: 223), onu Farsça edebiyatın en önemli dört ya da beş temsilcisinden birisi olarak gösterirken, Gölpınarlı (2006a:406), Mevlânâ'nın İran edebiyatının kurucuları arasında saymaktadır.⁴⁰ Bununla birlikte küçüklüğünden itibaren İslam ilimleri konusunda eğitim almış, sonrasında bir vaiz ve bir fıkıh âlimi olarak yetiştirilmiştir (Lewis, 2010: 42,329).

Diğer yandan tasavvuf ekolleri açısından bakıldığında ise Mevleviliğin sentezci karaktere sahip olması dikkat çekicidir. Ay'a (2008: 28) göre, Mevlevilik dayandığı tasavvuf ekolleri itibarıyla bir Horasan ve Irak sentezidir. Ocak'a (2004: 142) göre ise bu iki ekol yanında İbn-i Arabî'nin vahdet-i vücud felsefesinden etkilenmesi nedeniyle Mağrip ve Endülüs tasavvufunun da Mevlevilik içinde etkileri görülmektedir.⁴¹

Gölpınarlı (2006a: 193-208), Horasan ve Irak ekollerinin iki ayrı kol olarak Mevlevilik içerisinde yer aldığını vurgulamaktadır. Sultan Veled'in halifesi Ulu Ârif Çelebi Horasan ekolünün takipçisi olarak Melamilik ve Kalenderiliğe yakın bir yol izlerken, Çelebi Hüsameddin'in halifesi Amasyalı Alâeddin Irak ekolünün takipçisi olarak esma yolunu takip etmiştir. Gölpınarlı, Mevlevilik'teki bu iki ayrı kolun tarikat boyunca sürdüğünü, belirli tekkelerin belli dönemlerde bu yoldan birinin hâkimiyetine girdiğinden bahsetmektedir. Gölpınarlı'ya göre, bu iki ekolün bir aradalığı zamanla Mevleviliğe özgü bir "zarâfet, insânî görüş ve edep" birlikteliğinin ortaya çıkmasına vesile olmuştur (207).

⁴⁰ Benzer şekilde İncik da, Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sindeki İran edebiyatı etkisine vurgu yapar: "Konya'da sarayın ve yüksek sınıfın desteklediği Mevlânâ Celâleddin, *Mesnevi*'sinde İranlı büyük şâir Hakîm Sanâ'î, 'Attar ve Şems-i Tebrizi'nin kuvvetli etkisi altında idi." (2011b:113)

⁴¹ Mevlevilik'in sentezci özellikleri için ayrıca bkz. (Gölpınarlı, 2006a:178).

Mevleviliğin yukarıda özetlemeye çalıştığımız nitelikleri itibariyle, bir yüksek sınıf statüsünün gereksindiği sosyo-kültürel donanımlara sahip olduğu görülmektedir.⁴² Mevlevilik, Mevlânâ'dan beri yüksek tasavvuf kültürünü yüksek bir sosyal statü konumuyla güçlendirmiş, ayrıca bunun yanı sıra XVI. yüzyıla kadar, halk arasında yayılmaya ve popüler bir sûfizmi köy ve kasabalara taşımaya da önem vermiştir (Gölpınarlı, 2006a: 227-9). Bu bağlamda Mevleviliğin XVI. yüzyıla kadar, sûfi elitizminin ve popülizminin senkretik birlikteliğini sürdürmüş bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür.

Ancak Gölpınarlı (2006a), Mevleviliğin XVI. yüzyıldan itibaren halktan kopuş süreci içerisine girdiğini belirtmekte ve tarikatta yaşanan değişimleri şu şekilde anlatmaktadır:

XVI. yüzyıl sonralarında Mevlevîlik, köyden kasabaya, kasabadan şehre çekilmiye ve kendi içine gömülmiye başlıyor. Vakıf müessesesi, Mevlânâ dergâhı başta olmak üzere Mevlevîliği, yüksek zümrenin nüfuzu altına alıyor ve dindeki ortodoks düşünceye karşı gelişen, Mevlânâ'nın reformunu, esastan bâzı feragatlarla bile olsa, halka yayan bu hareket, felce uğruyor. Halk, semâ' meclislerinde nefes alır, ızdırabını unuttur, din ve mezhep farkından sıyrılır, insanlığını idrâk ederken artık dergâhlardaki âyinlerde, besteleri dinliyen paşalar göz süzmede, beyler iç çekmede ve sofrada, müreffehler geçirmededir. (229)

Görülmektedir ki, belirli tarihsel ve toplumsal koşullar içerisinde farklılaşan yapılaşma dinamikleri, siyasal yapıları olduğu gibi tarikat yapılarını da etkilemektedir. Bu durum sosyolojik yapılara içkin zamansal ve mekânsal boyutların önemini ve bu nedenle süreç dinamikleri olmaksızın yapısal analizlerin eksik kalacağını ortaya koymaktadır.

Bir tasavvuf örgütlenmesi olarak Mevleviliğin sosyo-kültürel inşasının ana hatlarını bu şekilde belirledikten sonra, çalışmanın merkezinde yer alan Mevlevilik ve müzik ilişkisini incelemek gerekmektedir.

⁴² Gölpınarlı'nın şu ifadeleri, Mevlevilik'in zamanla bir yüksek sınıf tâbiyetine girmesi noktasında sahip olduğu bu sosyo-kültürel donanımların etkisini ortaya koyar niteliktedir: "Sonradan teşekkül eden Mevlevîlik, çok güzel ve bediî bir surette tensik ve tertib edilen semâ' erkânıyla, bir çoğu âlim, şâir, müzisyen ve bilhassa farsçaya aşinâ zarif ve nükte-dan şeyhleriyle, klâsik Şark müziğinin en güzel parçalarını işleyen bestekârlarıyla, zengin ve bol vakıflara sahip tekkeleriyle, hasılı bütün vasıtaları ve levazımıyla tam aristokrat bir tarikat olmuş, daha ziyade yüksek sınıf tarafından tutulmuş ve elit zümrenin mistik zevkine tercümanlık etmiştir." (2005:238).

Mevlevilik'te müziğin bu denli önemli olmasının nedenlerinden en başta geleni Mevlânâ'nın müzikle olan derin ilişkisidir.⁴³ Daha önce vurgulandığı üzere bir tarikatın şekillenmesinde karizmatik tarikat pîrinin etkisi oldukça belirli olmaktadır. İslam bilimleri ve İran yüksek sanat geleneği konusunda Mevlânâ'nın son derece yetkin bir kişilik olduğu ortadadır. Bu bağlamda onun düşünce ve pratiği içerisinde tasavvuf, şiir ve müzik iç içe geçmiş unsurlar olarak gözükmektedir. Kalender (1999), müzik açısından bu iç içeliği şu şekilde değerlendirmektedir:

Mevlânâ'nın büyük bir din ve sanat adamı olarak musiki hakkında yüceltici fikirleri vardı. Sofiyane vecd ve istiğrakın, ilahi ilham ve neşenin kaynağı haline gelmiş olan gönlünü şiir, musiki ve sema üç güzel sanatın ulviyet ve kutsiyetinde eritmişti. Bilhassa musikiyi bütün maddi ve fiziki hadiselerin üstünde tamamen ilahi bir anlayış ve sezisile Elest Bezmi'nin avazesi diye tarif etmiştir. Bu yüzden mevlevihaneler, manevi eğitim işlevlerinin yanısıra devrin güzel sanatlar akademileri veya konservatuarıydılar. (271)

Mevlânâ'nın müziğe değer vermesi yanında onu bu noktada özel kılan bir diğer özelliği kendisinin de bir müzisyen olmasıdır. Mevlânâ'nın bir dönem vâizlik yaptığı göz önüne alındığında, vokal seslendirme konusunda belli bir deneyimi olması muhtemeldir. Ancak ondan daha önemlisi, çalgı müziği dinlemenin bile sert eleştirilere sebep olabildiği bir ulema çevresi içerisinde, rebap gibi bir enstrüman çalıyor olmasıdır (Gölpınarlı, 2005: 215,217). Uslu (2010), Mevlânâ ile birlikte oğlu ve aynı zamanda tarikatın kurucusu kabul edilen Sultan Veled'in müziğe verdikleri önem konusunda şu değerlendirmeyi yapar: "... *'rebabın sesi aşıkların sesidir' diyen, müzik aletleri ve semadan sık sık bahseden Mevlana ve Sultan Veled'in rebap çaldıkları, müzik dinledikleri ve Anadolu'da semayı yaydıkları, mevlevi ayinlerinin oluşmasına katkıda buldukları kabul edilmektedir*" (37).⁴⁴

Bu müzikal ilginin semâ törenlerine de taşındığı görülmektedir. Mevlânâ'nın semâ törenlerinde, ulema çevrelerince dini ritüellerde kullanılmaları kesinlikle tasvip edilmeyen ney, kudüm, def gibi müzik aletlerini ve raksı kullanmasının ona yönelik birtakım tepkiler

⁴³ Mevlânâ'nın tasavvuf anlayışında tanrıya ulaşma yolunda aşk ve cezbe, raks ve müzik ile yakından ilişkilidir. Gölpınarlı (2005) bu bağdaştırmayı Mevlânâ'nın dinde yapmış olduğu bir reform olarak nitelendirmektedir: "Mevlânâ, insanın tekâmülü için aşk, raks ve müziği esas koymakla bir yandan şeriatçıların dar ve kuru görüşlerini hiçe saymış, bir yandan da bu üç bedîi unsura ilâhî birer mahiyet zafere âdeta dinî bir reform yapmıştır." (208).

⁴⁴ Sultan Veled'in besteleriyle ilgili bugüne intikal edenler hakkında Akdoğan (2008) şunları aktarmaktadır: "Sultan Veled'in, Sultan Veled Devri adı verilen Acem makamından bir peşrevi vardır. Yine üç haneli ve Yürük Semâi usûlünde ve Irak makamında bir Saz Semâisi ile "Şem-i rûhuna cismine pervâne düşürdüm" güfteli Segâh makamında ve Devr-i Revân usûlündeki Niyâz İlâhisi diye bilinen ilâhi de Sultan Veled'e mal edilir." (163).

yarattığı görülmektedir (Gölpınarlı, 2005: 216). Ancak karizmatik kişiliği ve Selçuklu seçkinleriyle bağlantıları, onun bu konuda istediği gibi davranmasını kolaylaştırmış olmalıdır.⁴⁵

Mevleviler ve müzik ilişkisi bağlamında ilk akla gelen kompleks bir yapıya sahip Mevlevi ayin ve erkânıdır. Ancak şunu belirtmek gerekir ki semâ' Mevlâna zamanında, bugün bilindiği şekliyle kural ve kaideleri yerleşmiş bir ritüel değildir (bkz. Gölpınarlı, 2006b:77-85). Gölpınarlı (2006a), Mevlâna zamanındaki toplantıları şu şekilde anlatmaktadır: “*Mevlânâ zamanında semâ', hiçbir vakit böyle değildi. Birisi yemek yapar, eşini dostunu çağırır, yenir içilir, yemekten evvel, yahut sonra kavvâller, tabîi bestesi ve güftesi muayyen olmıyan neşideler okurlar, isteyen semâ'a kalkardı.*” (349). Gölpınarlı'ya göre, semânın bugün bilindiği formuna kavuşması XV. yüzyılda yaşayan Mevlevi şeyhi Pîr Âdil Çelebi (ö. 1460) zamanında olmuştur (2006a: 352; 2006b: 85-9). Kalender (1999) de bu süreci benzer şekilde açıklamaktadır: “*Hz. Mevlânâ zamanında belli bir düzene bağlı kalmaksızın, dini ve tasavvufi bir coşkunluk vesilesiyle icra edilen sema, sonradan Sultan Veled ve ulu Arif Çelebi zamanında başlayarak Pir Adil Çelebi zamanına kadar tam bir disiplin içine alınmış, sıkı bir nizama bağlanmış, icrası öğrenilir ve öğretilir olmuştur.*” (271).

Mevlevi mukabelesinin belirli bir formata kavuşması, mukabele içerisindeki müziğin de benzer şekilde belli bir beste ve güfteyle icra edilmesini gerektirmiştir. Bu vesileyle bestelenmiş Mevlevi ayinleri, ileride ele alınacağı gibi, Osmanlı klasik musikisinin en önemli formlarından birisi olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte ayin sırasında kullanılan ney ve kudüm gibi müzik enstrümanlarının varlığı, bir yandan müzik aletleri üzerindeki dini baskıyı hafifletmiş ve dini musiki ile seküler müzik arasındaki bağlantıyı güçlendirmiş olmalıdır. Ayrıca çalgı ustalığının önemli hale gelmesi vokal müziğin hâkim olduğu bir müzikal evrende enstrümantal müziği destekleyici bir rol oynamıştır.

⁴⁵ Lewis (2010), o dönem medresede ders vermekte olan Mevlânâ'ya gelen tepkiler ve sonuçları üzerine şöyle bir açıklama yapmaktadır: “*Eflakî'ye göre, Konya'da bazı kişiler semâyı yasaklaması için Kadı Sirâceddin Urmevi'ye başvurdular, fakat o reddetti. Bunun üzerine muhalifler Mevlânâ'ya fıkıh kitaplarından raks ve müziğin uygunsuzluğuna dair parçalar gönderdiler. Mevlânâ dünya işleriyle ilgilenmediğini ve mevkisini gönül rızasıyla bırakabileceğini açıklayarak inandırıcı bir savunmada bulundu, bunun sonucunda kadı, şehirdeki âlimler ve müftüler Mevlânâ'ya itaat ettiklerini gösterdiler ve onu semâ konusunda rahatsız etmekten vazgeçtiler.*”(376).

Diğer yandan Mevlevî ayin ve erkânının geometrisi hakkında kısa bir parantez açmak, sonraki bölümde bahsedilecek musiki ilmi ile tasavvuf düşüncesinin kozmolojiyle kurmuş olduğu ayrı ayrı ilişkilerin örtüşmesini göstermesi nedeniyle uygun olacaktır. Bilindiği üzere semâ daireler/devirler şeklinde icra edilmektedir. Gölpınarlı'ya (2006a) göre, Mevlevîler bu daireleri göklerin hareketi ile eşleştirmiş, yörüngesel ve kendi eksenî etrafındaki dönüş hareketlerini tanrı ile insan arasındaki bağlantıyı kuran eylemler olarak tasavvur etmişlerdir. Çünkü *“mutlak varlığın devri âdetâ bir dairedir”* (2006a:353). Tasavvufun kozmik uzay ve gezegenlerin harmonisi ile olan ilişkisi sûfî metinlerde üzerinde sık sık durulan bir konudur. Dering'e (2003: 278) göre, Mevlevî ayini bu ilişkinin estetize edilmiş, görselleştirilmiş bir biçimini sunmaktadır. Semâ esnasında semâzenlerin hem kendi etraflarında hem de dairesel yörünge etrafında dönmeleri gezegenlerin kozmik hareketlerini sembolize etmektedir⁴⁶. Dering'in bu tespitine dayanak olacak şekilde Mevlânâ'dan (2001) şu alıntıyı örneklemek mümkündür:

Hikmet sâhibi kişiler; “Biz” derler, “Hoşa giden bu mûsikî nağmelerini gökyüzünün ve gökyüzünde bulunan yıldızların dönüşünden aldık.

Halkın tanburla çaldığı, ağızla söylediği sesler, gökyüzünün dönüşünden çıkan seslerdir.
(733)

Bu ifadeler aynı zamanda İslamileşmiş Ortadoğu yüksek müzik kültürünün estetik temellerine de işaret etmektedir. Bu noktada, Mevlevî müziği ile ilgili açıklamalarımızı Osmanlı musikisi faslına bırakarak, bu Osmanlı'da saray müziğinin yapılaşma süreçlerini ele alacağız. Ancak öncesinde tasavvuf geleneği ve yüksek müzik kültürü arasındaki ilişkileri kısaca toparlamakta yarar olduğunu düşünüyoruz.

Osmanlı musikisi söz konusu olduğunda, sûfî çevreler arasında ilk akla gelen tarikat Mevlevîlik olmuştur. Ancak unutulmamalıdır ki, Mevlevîlik'i önceleyen bir tasavvuf uzun zamanı vardır. Tarihsel ve toplumsal süreçlerin bütünü olarak bu uzun zaman içerisinde sûfî düşünce ve pratiklerinin esasları ortaya çıkmış, tasavvuf geleneği olarak ifade edilebilecek bir yapısalılık kazanmıştır. Hatırlanacağı gibi tasavvuf geleneğinin ortaya çıkışı ve gelişimi hem inançsal-metafizik ve hem de maddî-dünyevî iki boyut etrafında şekillenmiştir. Siyasal ve idarî güç ile birlikte zenginleşme ve sefahat yaşantısıyla örülü yüksek sınıf yaşantısı karşısında yoksul alt tabakaların yaşantısını öven ve bunu ilahî

⁴⁶ Benzer görüşler için ayrıca (bkz. Rouget, 1985:270)

bir tavsiye ile bütünleştirerek karmaşık bir inanç doktrini üreten sûfiler, bu vesileyle merkez dışı bir odak inşa etmeye muvaffak olmuşlardır. Ancak bu merkez dışılığın tamamen dışarıda kalmış bir pozisyondan ziyade, merkezle belli gerilim düzeylerinde ilişkisini sürdüren bir çevre pozisyonu oluşturduğunu ve tarihsel süreç içerisinde giderek merkeze yaklaştığını hatırlamak gerekir. Bu sayededir ki, tasavvuf, toplumsal hiyerarşinin alt tabakalarında yer alan insanların, en üst tabakayla belirli özel koşullarda temas edebilmesinin, ilişki kurabilmesinin imkânlarını yaratmıştır. Oryantalist bakış açısından genellikle yöneticileri ile uyrukları arasında kesin bir kopuşun ve ilişkisizliğin vurgulandığı Doğu toplumlarında, tasavvuf ile merkez ilişkisinin (bu ilişki tabiidir ki her dönem aynı nitelikte olmamıştır, değişik tarihsel ve toplumsal koşullarda farklı ilişkiler görülmektedir) dikey bir toplumsal hareketliliğin olanağını yarattığını görmek gerekir. Bu ilişki biçimi özellikle Osmanlı ve musiki tartışmasında önemlidir. Çünkü bu biçimin, Osmanlı'daki yüksek müzik kültürü dairesi içerisine aşağıdan uyrukların çeşitli vesilelerle dâhil olabilmesinin, özellikle XVII. yüzyıl ve sonrasında Türk ve Müslüman unsurların bu alanda daha fazla temsil edilebilmesine imkân verdiği görülmektedir.

Bu toplumsal hareketlilik ve katılım ilişkisinin dışında, müzik ve tasavvuf ilişkisini desteklediğini düşündüğümüz, tasavvuf geleneği içerisindeki bir takım uygulamalara da vurgu yapmak yerinde olacaktır. Bunlardan birisi tasavvuf geleneği içerisinde tasavvuf makamlarını tırmanmak için geliştirilen tarikat yolu ile geleneksel müzik eğitiminin yöntemi olan meşk arasındaki pedagojik örtüşmedir. Çile ve sabra dayalı ve uzun erimli bir kişisel deneyimin yaşandığı tasavvuf yolu, uzun erimli çaba ve sabır göstermenin gerekli olduğu musiki meşki için, müziğe yönelecek müritler adına tarikatlarda adeta bir ön hazırlık niteliğindedir.

Diğer bir uygulama ise tasavvuf geleneği içerisinde ibadet ve müziğin bir araya getirilmiş olmasıdır. Ulemanın müziğe mesafeli ve kuşkulu davrandığı bir tarihsel süreç içerisinde, Allah'a ulaşma amacıyla vecd haline erişmeyi amaçlayan bir tasarım bağlamında sûfilerin, müzikal performansı ve raksı dışlamayan konumları, dini ve tasavvufi bestelerin yanı sıra dünyevi müziğe karşı da kayıtsız kalmayan tavırları, muhtemelen bütün İslam toplumlarındaki müzik kültürü için önemli olmasının yanı sıra, özellikle Osmanlı musiki geleneği için kritik bir önem arz etmiştir.

ALTINCI BÖLÜM

OSMANLI YÜKSEK MÜZİĞİNİN ERKEN DÖNEMİ: BÜYÜK GELENEĞİN OSMANLI'YA İNTİKALI

Bu bölümde, erken dönemlerden itibaren Osmanlı toplumunda saray merkezli olarak izi sürülebilen müzikal cereyanları inceleyerek, Osmanlı yüksek müzik kültürünü tarihselleştirmeyi deneyeceğiz. Yüksek müzik kültürünün oluşumu ile İmparatorluğun, emperyal mimesis temelinde yükselen kültür politikasını ilişkilendirerek, yapısal belirlenimlerin ve amaca yönelik eylemliliklerin tarihsel, toplumsal ve kültürel bir inşa sürecinin içerisinde ne şekilde konumlandığını göstermeye çalışacağız. Bu nedenle, öncelikle kuruluşundan itibaren Osmanlı'daki, özellikle saray merkezli olarak, müzikal etkinlik ve süreçlerini derleyerek, tarihsel bir izlek oluşturma yoluna giderken, Osmanlı'nın siyasal gelişimi ile yükselen yeni imparatorluğun yönetici sınıfının bir müzik kültürü inşa etme çabası arasındaki bağlantıları analiz etmeye çalışacağız. Bunu yaparken bir yandan da bu sürecin kabaca XVII. yüzyıla kadar olan bir dönemde İstanbul merkezli olarak ortaya çıkan kültürel bir sermaye birikimine izin verip vermediğini tartışacağız.

Osmanlı'da, Ortadoğu uygarlık platformundaki diğer devletlerin saraylarındakine benzer bir müzik geleneğinin inşa edilmesinde, zamanla büyük bir organizasyona dönüşen saray teşkilatının önemli bir rolü olmuştur. Bu nedenle Osmanlı klasik musikisi zaman zaman “*saray musikisi*” olarak da adlandırılmıştır. Osmanlı musikisi bağlamında saray musikisi tanımlamasına en uygun dönem, XV. yüzyıl ortaları ile XVI. yüzyıl sonları arasındaki dönemdir. Bu dönemde İran ve Moğol sarayları etkisinde gelişen bir müzik alanından bahsedilebilir. Bu çerçevede XVII. yüzyıla kadar imparatorluğun gelişim dizgelerine paralel olarak Osmanlı sarayı merkezinde müzik hayatının nasıl şekillendiğine odaklanmak gerekmektedir.

6.1. Osmanlı'nın Erken Döneminde Müzik

Osmanlı musikisinin bağlı olduğu geleneğin teknik anlamda en temel ortak bileşeni makam unsurudur. Arapça bir kelime olan makam⁴⁷, Farsça, Azerice, Özbekçe, Tacikce ve

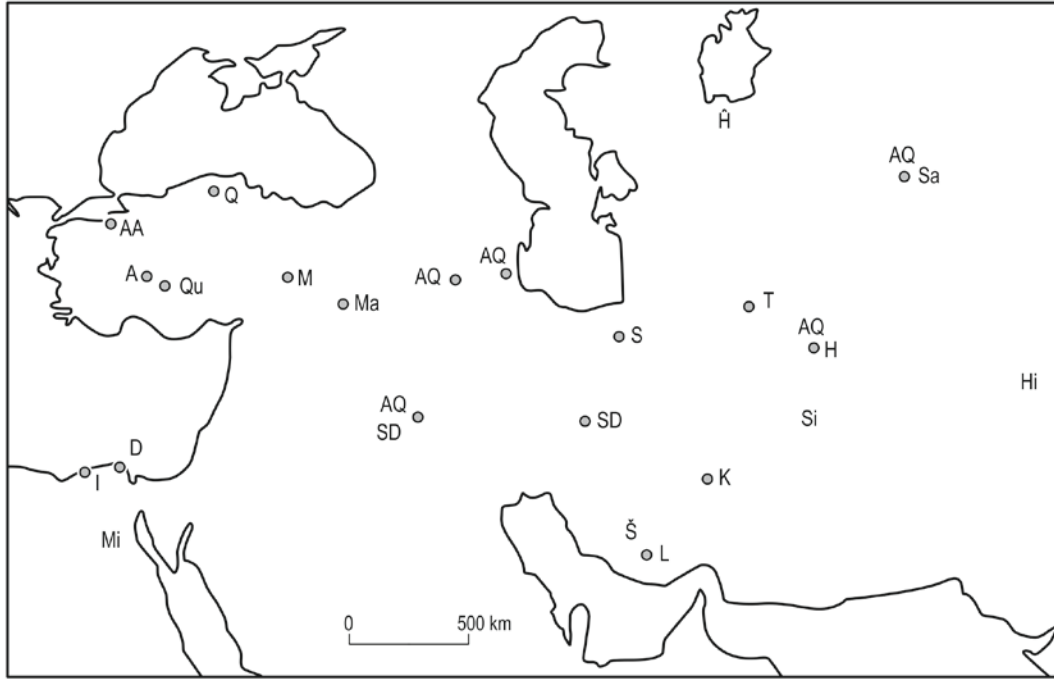
⁴⁷ Neubauer (2012), makam terimini ilk defa Kutbüddin Şirazi'nin (1236-1311) 1305 yılında Farsça kaleme aldığı ansiklopedik bir eser olan “Dürretü't-tâc”ın müzikle ilgili bölümünde kullanmış olduğunu belirtmektedir.

Uygurca'ya küçük telaffuz farklılıklarıyla yerleşmiş ortak bir müzik terimidir (Feldman, 1996: 15). Tüm bu dillerin konuşulduğu coğrafya, etnomüzikolojik çalışmalarda “makam müziği coğrafyası” olarak ifade edilmektedir. Kavram, coğrafi olarak daha önce Ortadoğu uygarlık platformu olarak tanımladığımız bölgede XV. yüzyıldan itibaren bütün sanat müziklerinin tanımlayıcı ortak bileşeni olarak kullanılmaktadır.

Wright (1992), erken dönem Osmanlı musikisinin Ortadoğu musiki geleneği ile olan ilişkisini güfte mecmuaları üzerinden tartıştığı eserinde yer verdiği haritalarla *Büyük Geleneğin* coğrafi konumlanmasını kabaca ortaya koymaktadır. Osmanlı musikisinin Ortadoğu makam musikisi geleneğinin bir temsilcisi olduğu görüşünden hareketle Wright, XV. yüzyıldan kaldığı sanılan bazı el yazması güfte mecmualarında yer alan müzisyenler ile XVII. yüzyıl sonunda yazılan *Hâfız Post Mecmuası* ve 1728-1730 arası yazıldığı sanılan Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin *Atrabu'l Âsâr*⁴⁸ adlı eserinde yer verilen müzisyenleri karşılaştırmıştır.

XV. yüzyıl mecmualarından yararlanılarak oluşturulan birinci harita (Şekil 1) üzerinde gösterilen konumlar, makam musikisinin XV. yüzyıl sonundaki coğrafi yayılımını göstermektedir. Hâfız Post'un ve Es'ad Efendi'nin eserlerinden faydalanılarak oluşturulan ikinci harita (Şekil 2) ise yaklaşık iki yüzyıl sonra İstanbul merkezli olarak şekillenmiş yeni bir müzikal hayatın yerleşmiş olduğunu gösterir niteliktedir (Wright, 1992:51-53).

⁴⁸ *Atrabu'l Âsâr*'ın ne zaman yazıldığı ile ilgili tartışmalar için bkz. (Behar, 2010: 27-29; Uslu, 2009).



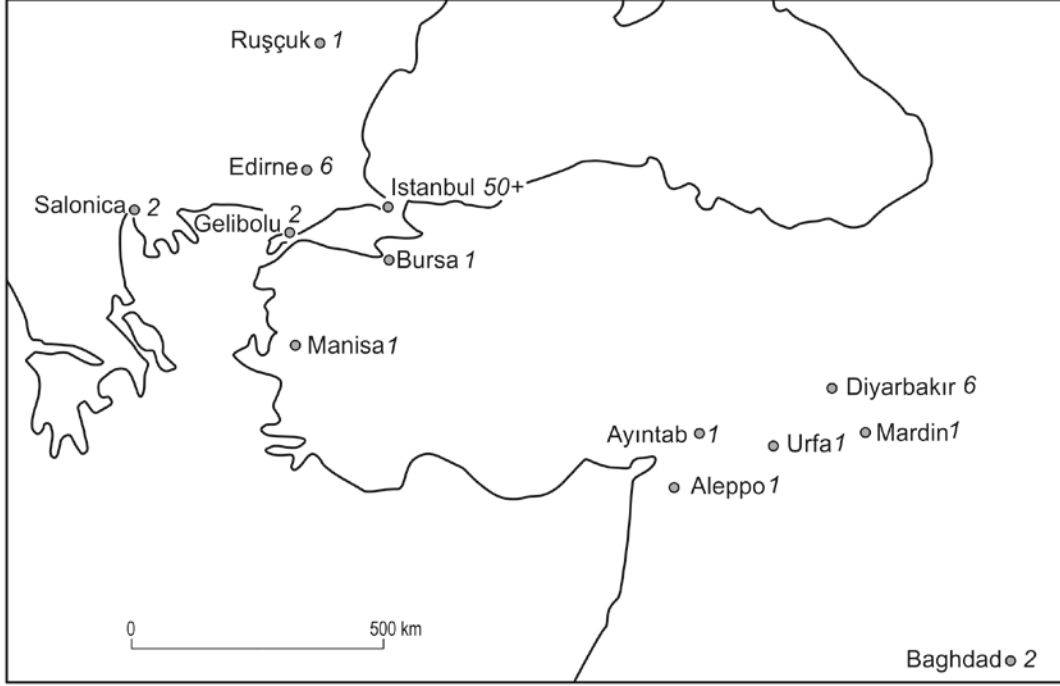
Şekil 1. XV. yy. sonlarında İslâmî/Ortadoğu sanat musikisinin önemli merkezleri

AQ : Abdülkadir Meragi	A= Akşehir, D=Dumyati (Dimyat), H= Herat, Ĥ= Harezmi, Hi=Hindistan, I= İskenderiye, K= Kirmân, L= Lâr, M= Malatya, Ma= Mardin, Mmi= Mısır, Q= Kastamonu, Qu= Konya, S= Semnân, Sa= Semerkant, Si= Sîstân, Ş= Şabânkâre, T= Tus
SD : Safiyüddin Urmevi	
AA : Abdülkadir Meragi'nin oğlu Abdülaziz	

Şekil 1'deki gösterimde iki tür işaretleme yapılmıştır. İlk olarak güfte mecmualarında adı geçen önemli müzisyen ve müzik teorisyenleri Abdülkadir Meragi (AQ), Safiyüddin Urmevi (SD) ve Abdülkadir Meragi'nin oğlu Abdülaziz'in müzik çalışmalarını yaptıkları şehirler gösterilmiştir. İkinci olarak da bu mecmualardaki müzisyenlerin adlarında ya da lakaplarında yer alan doğum yerlerini veya kökenlerini gösterir nitelikteki sıfatlardan ve tamamlayıcı ifadelerden yola çıkılarak önemli kültür merkezleri olabilecek yerler haritada işaretlenmiştir. Görüldüğü üzere bu şekilde ortaya çıkan harita esas olarak Ortadoğu makam musikisinin geleneksel merkezlerini göstermekle birlikte, yayıldığı coğrafyanın sınırlarını da kabaca ortaya koymaktadır.

Şekil 2'de ise *Hâfiz Post Mecmuası*'nda yer alan repertuar gözetilerek ve Es'ad Efendi'nin Osmanlı dönemindeki ilk musikişinas tezkiresi olan eseri *Atrabu'l Âsâr*'daki bilgilerden yararlanarak Osmanlı'da sanat musikisinin üretildiği şehirler işaretlenmiştir.

İstanbul ile birlikte İmparatorluğun belli başlı şehirlerinde bu müziğin icra edildiği görülmektedir. Wright, haritadaki sayıları Es'ad Efendi'nin XVIII. yüzyılın ilk yarısında kaleme aldığı eserinde yer alan müzisyenlerin doğum yerlerini gözeterek elde etmiştir. Burada görülmektedir ki, İstanbul diğer şehirler ile kıyaslanmayacak derecede büyük bir müzik merkezi haline gelmiştir.



Şekil 2. *Atrabu'l Âsâr*'daki müzisyenlerin coğrafi dağılımı

Ortadoğu coğrafyasındaki siyasal gelişmeler, geleneksel olarak siyasi merkezlerin patronajıyla sürdürülen yüksek kültürel yaşantının üretilmesi ve bu kültürün mekânının belirlenmesi noktasında oldukça etkilidir. Bu etkinin varlığı yukarıda yer alan iki haritada da açık bir şekilde görülebilmektedir. XV. yüzyılda makama dayalı sanat musikisinin en yetkin biçimde üretildiği bölgeler Azeri, Fars ve Arap topraklarıdır. Buralardaki kültürel merkezler coğrafyaya homojen bir şekilde dağılmıştır. Ortadoğu'da makama dayalı ortak bir klasik musiki formunun ortaya çıktığı ve üst düzeyde besteci ve icracıların yetiştiği bir yüzyılda, Osmanlı bu coğrafyanın kıyısında yeni bir devlet olarak tarih sahnesine

çıkılmaktadır.⁴⁹ Diğer yandan yaklaşık iki yüzyıl sonra İstanbul, önemli müzisyenler bağlamında değerlendirildiğinde İmparatorluğun kültürel sermayesine el koymuş gibidir.

Osmanlı'da yüksek müziğin oluşum sürecinde Osmanlı'nın XV. yüzyıldan itibaren makam musikisinin üretildiği coğrafyalarla olan siyasal ve kültürel ilişkileri büyük önem taşımaktadır. Görüldüğü gibi makam müziği geleneğinin gelişmiş olduğu coğrafya, Osmanlı fetih politikasının Doğu'daki genişleme bölgesiydi. I. Bayezit'in Timur'a yenilmesiyle bozulan Anadolu birliği, II. Mehmet ile birlikte yeniden sağlandıktan sonra, Osmanlı Ortadoğu'daki diğer önemli güçlerle temas haline geçmiş ve bu güçlerle rekabet savaş boyutlarına ulaşmıştır. Gazâya bağlı olarak Batı'ya doğru sürdürülen genişleme siyasetinin, zamanla İslam topraklarına yönelmesi ile karakterize olan yeni bir dönem başlamış, Osmanlı hükümdarları Hindistan'a ve Afrika'ya kadar uzanan seferler düzenlemişlerdir. Özellikle I. Selim, I. Süleyman ve IV. Murad'ın yaptığı Doğu seferleri ile elde edilen siyasi zaferler ve toprak kazanımları yanında, ele geçirilen bölgelerdeki önemli sanatçılar da İmparatorluk başkentine götürülmüşlerdir. Bu, kimi zaman zorla alıkoyma şeklinde İstanbul'a getirilen sanatçılar arasında bulunan müzisyenler kabaca XVI. yüzyıl boyunca Osmanlı başkentindeki yüksek müzik kültürünün başat figürleri arasında yer almışlardır. Bu müzisyenler, Ortadoğu sanat musikisi geleneğini Osmanlı sarayında temsil edilmesini sağlamışlar, bestekâr, icracı ve hoca olarak bu geleneğin İstanbul'da kök salmasına önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Osmanlı müziği bağlamında, kuruluşundan imparatorluğa dönüşümüne kadar yüksek müzik alanının tesisinde sosyo-kültürel anlamda iki temel etkenin belirleyici olduğunu iddia etmek mümkündür: Birincisi, Osmanlı'nın bir beylikten gelişmiş bir imparatorluğa dönüşen siyasal ve toplumsal yapının belirlediği kültürel farklılaşma içinde yüksek sınıflara özgü yeni bir kültürleşme süreci. İkincisi ise başta padişahlar olmak üzere yönetici sınıfın müziğe yönelik ilgilerinin saray müziğinin gelişimine olan etkisi.

Erken dönem Osmanlı kültür hayatı, göçebe/kabile mikropolitikası ile talan ve yağmaya dönük iktisadi yönelimleri arasında, yüksek kültür üretiminin maddi dayanaklarının ortaya çıkmadığı, homojen bir halk kültürünü içermektedir. İnalçık'ın (2011b: 12) da belirttiği gibi yüksek kültür ve halk kültürü şeklinde iki ayrı kültürel yapı

⁴⁹ Osmanlı'nın devletleşme, imparatorluğa dönüşme süreci daha önce de belirtildiği üzere Osmanlı tarihi açısından önemli bir tartışma konusu olması yanında, tarihsel kaynakların yetersizliğinin de katkısı ile söz konusu tartışma bugün de güncel meseleler arasındadır (Lowry, 2010). Osmanlı'nın kuruluş dönemini ele alan çalışmaların oluşturduğu literatür için bkz. (Lowry, 2010; Hassan, 2009; Ünlü, 2011; Kafadar, 2010) .

Osmanlı'nın erken döneminde henüz ortaya çıkmamıştır.⁵⁰ Üçüncü Osmanlı hükümdarı I. Murad (1326-1389) zamanında bile kültürel alanda önemli bir farklılaşmanın gerçekleşmediği anlaşılmaktadır. Osmanlı devlet teşkilatının, saray adabının, bürokratik yöntemlerin, devşirme sisteminin ve maliye usullerinin kurumlaşma sürecinde olduğu bu erken dönemde (İnalçık, 2011b: 94), kültür üretiminde ve daha genel olarak sembolik güç rekabetinde Anadolu'daki diğer devletlere karşı geri bir durum söz konusudur. Bu dönemde Sivas'ta kendi adıyla bir devlet kurup, yüksek Türk-İslam kültürünü sarayında yaşatan Kadı Burhâneddîn (1345-1398), I. Murad'a "*sâde-dil bir Mogol*" diye hitap edip, onu kendi himayesindeki çevre bölgelere akınlar düzenleyerek, buraları yağmalayan Moğol kabilelerine benzetmek suretiyle aşağılamaktadır (İnalçık, 2011b: 75).

Diğer yandan Osmanlı padişahlarının müziğe ve eğlence meclislerine olan ilgisi söz konusu olduğunda farklı eğilimlerin varlığı da göze çarpmaktadır. Bu farklılıklar özellikle saraydaki müzik hayatının gelişmesinde ve kurumsallaşmasında etkili olmuştur. Osmanlı tarihinde dindar padişahlar olduğu gibi zevk ve eğlenceye düşkün olanlar da vardı (Uslu, 2007: 15). Müzikle yakından ilgili II. Murad, II. Bayezid, oğulları Şehzade Ahmed ve Korkud gibi isimler erken dönem Osmanlı müziğinin gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlardı (Uzunçarşılı, 1977: 81-4). Bununla birlikte çeşitli nedenlerle hükümdarlık dönemleri içerisinde farklı tavırlar sergileyen padişahlar da olmuştur. Örneğin, anonim bir eser olan *Tevârîh-i Âl-i Osmân*'da, I. Bayezid'in Vulkoglu'nun kızıyla evlenmeden ve sarayına Acem ve Karamâniler gelmeden önce işret ve sohbet nedir bilmediği yazılıdır:

Edirne'de karar idüp Vulk-oğlu, kızını Yıldırım Han'a verdi... Tâ Vulk-oğlu kızı gelmeyince Yıldırım Han sohbet ve 'işret nidügin bilmezdi. Hiç içmezlerdi ve şarap sohbeti olmazdı... anlar dahi ulemâdan utanıp ne dirlerse sözlerinden çıkmazlardı... hemândem Osmân beğlerine Acem ve Karamânîler *musâhib* oldu, Osman beğleri dahi dürlü dürlü günâhlara mürtekb oldılar. (aktaran İnalçık, 2011b: 94)

1389 ile 1402 yılları arasında Osmanlı tahtına oturan I. Bayezid, Osmanlı sultanları arasında sarayındaki müzik hayatı ile ilgili çeşitli bilgilere ulaşılabilen ilk padişaktır. Lowry (2010), II. Manuel Palaeologus'a referansla eğlence hayatına düşkün olan I. Bayezid'in seferlerde dahi yanında çok sayıda müzisyen bulundurduğunu belirtir (31). I. Bayezid döneminde saraya musikin ve sanatçıların girdiği, sarayda cariyelerden musiki

⁵⁰ Anadolu beylikleri döneminde sınır bölgeler ve iç bölgeler sosyal yapı ve kültürel özellikler bakımından birbirinden farklı bir görüntü sunmaktadır. Yerleşik üreticilere sahip iç bölgeler İran sarayları tarzı bir kültürel çevre oluştururken, Osmanlı Beyliğinin de içinde olduğu uç bölgeler göçebelere, savaşçılardan, maceraperestlerden ve dervişlerden oluşuyordu (Kafadar, 2010: 56).

ve raks toplulukları kurulduğu bilinmektedir (Uslu, 2007: 22). Uslu'ya göre, Timur'dan kaçarak I. Bayezid'e sığınan ve daha sonra Ankara Savaşı'na neden olacak olan Celayirli Sultan Ahmed Bağdadi'nin iyi bir besteci olduğu bilinmektedir. Bursa'da kalmış olduğu süre boyunca Osmanlı sarayında makam müziğinin yetkin eserlerini icra etmiş olması muhtemeldir. Bağdadi'nin besteleri XV. yüzyıl sonlarına dek Edirne, Bağdat ve Tebriz'de okunmaya devam etmiştir (Uslu, 2007: 16). Kazan'ın (2010: 71) belirttiği gibi, Bayezid'in 1402'de Ankara Savaşı'nda Timur'a yenilmesi, Timur'un sarayındaki diğer değerli şeylerle beraber müzisyenleri de ganimet olarak alması ile sonuçlanmıştır.

Osmanlı'nın kuruluş dönemindeki müzik hayatı için özet olarak, özellikle II. Murad dönemine kadar, saray ve halk kültürü arasında belirgin bir ayrımın ortaya çıkmamış olduğunu söylemek mümkündür. Buna paralel halk müziği formunun ise dönemin saraylarında baskın olduğunu iddia etmek de yanlış olmayacaktır. Özellikle ozanların bu dönemde halk müziğinin icracı/bestecileri olarak bey/hükümdar etrafındaki eğlence hayatının asli unsurları oldukları görülmektedir.

6.2. XV. ve XVI. Yüzyılda Saray ve Çevresinde Müzikal Gelişmeler

6.2.1. XV. Yüzyılda Saray ve Çevresinde Müzik

XV. yüzyılda Ortadoğu uygarlık platformunun önemli kültür merkezleri Moğol saraylarıydı. Bu dönemde Osmanlı hükümdarları Moğol saraylarında yetişmiş ya da bu saraylara intisab etmiş sanatçı ve âlimleri kendi saraylarına çekmek için çaba sarfediyorlardı. II. Murad, II. Mehmed ve II. Bayezid'in bu çabada ortaklaşmış olmaları, yüzyıl boyunca giderek daha güçlü birer çekim merkezi haline gelmeye başlayan Osmanlı saraylarına doğru Doğu'dan bir sanatçı/müzisyen ve bilim adamı göçünün temel dayanağını oluşturmuştur.

Bu yüzyılı Osmanlı'da yüksek müzik alanının oluşumu bağlamında özel kılan başlıca iki gelişme dikkat çekmektedir: İlki uzun bir geçmişe sahip İslamî/Ortadoğu müzik teorisi geleneğinin çeviri veya bir nevi reproduksiyonlar şeklinde Osmanlı'ya aktarımıdır. Padişahlara sunulmak üzere yazılan müzik nazariyatı eserleri, *Büyük Geleneğin* müzik bilgisinin Osmanlı saraylarına taşınmasını sağlamıştır. Adına bir musiki eseri yazılan ilk Osmanlı padişahı II. Murad olmuştur (Uslu, 2007: 16). Onun geleneksel musiki

nazariyatını Osmanlı kültür ortamına kazandırma isteği ve bu çerçevede yaptığı çalışmalar Osmanlı müzik tarihinde bir kilometre taşı niteliğindedir.

İkinci gelişme ise İran ve Moğol saraylarından isim yapmış müzisyenlerin Osmanlı saraylarına gelmeye başlamalarıdır. II. Murad döneminin en önemli musiki olaylarından bir tanesi Abdülkadir Meragi'nin oğlu Hacı Abdülaziz'in Osmanlı sarayına gelmesi olmuştur (Bardakçı, 1986: 43). Ortadoğu musiki geleneğinin en büyük temsilcisi sayılan Meragi'nin hem besteci hem de teorisyen olduğu bilinen oğlunun, müzikal gelişmişlik bakımından erken sayılabilecek bir dönemde Osmanlı sarayına gelmiş olması ilgi çekicidir. II. Murad'ın himayesine giren Abdülaziz, Edirne civarında bir köyün tımarı verilerek ödüllendirilmiştir (Uslu, 2007: 33). II. Mehmed döneminde de sarayda bulunan Abdülaziz, XVI. yüzyılda saraydaki müzisyen topluluğu *cemaat-i mutriban*ın başında olan oğlu Mahmud ve sonrasında torunu Abdülali vasıtasıyla XVI. yüzyılın ortalarına kadar Meragi ekolünü Osmanlı sarayında sürdürmüş gözükmektedir (Uslu, 2015: 96-7).

II. Murad döneminde saray çevresinde Ortadoğu saraylarından gelmeye başlayan müzisyenler olduğu gibi, yerel müzikleri icra eden halk ozanları da bulunmaktaydı. Aksoy'un (2003) aktardığı üzere, Burgonya Dükü Philippe'in müşaviri olarak Edirne'ye gelen Bertrandon de la Brocquière, 1433 yılına dair izlenimlerini anlattığı pasajda, on iki veya on dört kişiden oluşmuş bir saz takımının (bir boru/nefir, bir büyük davul, en az sekiz çift nakkare ve iki saz şairi) II. Murad'ın sarayında verdiği ziyafette kahramanlık destanları söylediklerini anlatmaktadır:

En arkada upuzun bir sofraya kurulmuştu, kimilerinin orada bir şeyler içtiğini gördüm. İçtikleri şey su muydu, şarap mıydı, bilmiyorum; sofranın başında birkaç tekne vardı, ayak ucunda da kâse biçiminde çok geniş, gümüş bir tekne; sofranın başında halk ozanları sıralanmışlardı, sultan odadan çıkınca türküler çalıp söylemeye başladılar, bana anlattıklarına göre, ustalarının yiğitliklerini dile getiren kahramanlık destanlarıymış bunlar. (de la Brocquière'den aktaran Aksoy, 2003: 29)

Bu pasajdaki halk ozanları ve kahramanlık destanları ifadeleri üzerine dikkat çeken Aksoy, onları Oğuz destanlarını saz eşliğinde söyleyen ozanlar olarak yorumlamaktadır. Bu bağlamda II. Murad'ın Ortadoğu sanat müziğine olan ilgisi bilinmesine rağmen, saray çevresinde, daha çok Anadolu'daki yerel ve anonim müziğin hâkim olduğunu düşünmek mantıklı olacaktır (Aksoy, 2003: 30).

II. Mehmed'in de, babası ve önceki padişahlar gibi sanat ve ilme, bilim adamlarına ve sanatçılara çok değer verdiği ve sık sık onlarla birlikte olduğu bilinmektedir. Onun, İstanbul'un fethinden sonra İmparatorluğun yeni başkentini bir bilim ve sanat merkezi yapmak istediği birçok kaynakta yer almaktadır (Tura, 1988: 32-3)

I. Murad zamanında saray hizmetleri için kurulan Enderun okulu, II. Mehmed döneminde devletin bütün yetişmiş eleman ihtiyacını karşılamak üzere geliştirilmiştir. Uslu'ya göre Enderundaki musiki eğitimi II. Murad döneminde başlamış olmalıdır. II. Mehmed'in İstanbul'u aldıktan sonra Topkapı Sarayı'nda yaptırdığı yeni Enderun'da bulunan XVII. yüzyılda Seferli odasına dönüşecek küçük odalardan birinde musiki eğitimine de yer verildiği düşünülmektedir (2007: 23-24).

II. Mehmed dönemi ile ilgili önemli referans kaynaklarından birisi olan Babinger (2003) de çalışmasında, Fatih'in genel olarak sanatçı ve bilim adamlarını sarayına çekebilmek amacıyla girişimlerde bulunduğundan bahsetmektedir. Ancak müzik alanına dair tarihsel belgelerin az olmasından dolayı, o döneme ait fazla bir bilgi verememektedir. Babinger'in çalışmasında müzik ya da müzisyenlerle ilgili yegâne bilgi, II. Mehmed'in bir dönem himayesinde bulunan Molla Şemseddin (ö. 1494-95) ile ilgilidir. Şemseddin iki yıl kadar Sultan'ın yakın çevresinde bulunmuş ise de daha sonra saraydan uzaklaştırılmış ve ömrünün kalınını müzik dersleri de verdiği Bursa'da geçirmiştir (Uslu, 2007: 42). Molla Şemseddin'le ilgili sahip olduğu kısıtlı bilgileri aktarırken Babinger, onun müzik eğitimini İran ve Arabistan'da aldığına değinmektedir (2003: 415). Uslu (2007) da Şemseddin'i, Hace Abdülaziz gibi Tebriz ekolüne bağlı sistemci müzisyenlerden birisi olarak görmektedir (42). Babinger'in çalışmasında Molla Şemseddin'in kökeni hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak Uzunçarşılı (1998) ve Uslu (2007), Babinger'de bahsi geçen müzisyenin Aydınli Şemseddin Nahifi olduğunu ortaya koymuşlardır. XV. yüzyıl müzisyenlerini sıraladığı bölümde Uzunçarşılı, Şemseddin Nahifi'den kısaca bahsederken onunla ilgili şöyle bir dipnot ekleme gereğini de duymuştur: "*Bu, Usta Şemsi, İran mûsikîşinaslarının meşhurlarından Abdülkadir ile mubahese ederek ona galebe çalmıştır.*"(1998: 608).⁵¹ Diğer yandan Şemseddin'in dönemin müzik repertuarını içeren Farsça ve Arapça eserlerden oluşan bir güfte mecmuası da bulunmaktadır (Uslu, 2007: 43).

⁵¹ Burada sözü edilen Abdülkadir, Meragi değil, İranlı bir sazende olan Abdülkâdir Gülâbi'dir (Uslu, 2007: 42).

Molla Şemseddin örneği, XV. yüzyılda Osmanlı ülkesindeki musiki ve eğitimi konusunda önemli ipuçları vermektedir. Fatih döneminde bir Osmanlı uyruğu olarak bilinen en iyi müzisyenin musiki eğitimini İran ve Arabistan'da almış olmasının üzerinde durulması, yüksek müzik bilgisinin henüz Osmanlı merkezlerinde bulunmadığına yönelik bir kanaat oluşmasına neden olmaktadır. Uslu'nun da belirttiği üzere bu dönemde Anadolu'dan ilim öğrenmek üzere İran'a gitmek zamanın modası gibiydi (2007: 18).

Osmanlı tarihinde sarayda belirli bir ücret karşılığında müzisyenlerin istihdam edildiği bilgisine ise en erken Fatih dönemindeki kayıtlarda rastlanmaktadır. 1478 tarihli bir ehl-i hiref defterindeki bilgilere dayanarak Uslu (2007:22), Fatih'in eğlence amacıyla sarayda bir grup müzisyen istihdam ettirdiğini belirtmektedir. Bu defterde, Fatih'in mâiyetinde bulunan Yakub Ağa'ya bağlı olarak faaliyet gösteren gûyendeler ve sazadelerin aldıkları ücretler yer almaktadır. Uzunçarşılı (1977: 80) da Fatih'in sarayında Şir Merd adında bir udî ve İshak adında bir kanunînin olduğu belirtmektedir.

Uslu (2007), Fatih döneminde dindışı müzik alanında beste yaptığını düşündüğü yirmi yedi müzisyenin ismini saymaktadır. Bu yirmi yedi müzisyenden sekizi devlet kadrolarında çeşitli işlerde çalışmaktadır. Bunlardan yedisinin aldığı ücretler de bellidir. İki kadılık yapmaktadır ve birisi kadı kızıdır. Müzisyenlerden birine ait in'amat defterlerinde bir kayıt da vardır (28,33).

II. Mehmed döneminin önde gelen müzisyenlerinin, genellikle İran'dan gelen (Hâce Abdülaziz olmak üzere, Ali Avvad, Abdülkâdir Gülâbi gibi) ve başta Farsça olmak üzere Arapça güfte yazıp okuyan (Baba Alican, Kanuni İshak vb.) müzisyenler olduğu görülmektedir. Bunların yanında emperyal genişlemenin sanata bir yansıması olarak, II. Mehmed'in Anadolu'da ele geçirdiği, yüksek bir medrese eğitiminin ve saray kültürünün yaşatıldığı bölgelerden (Kastamonu gibi) başkente gelen/getirilen müzisyenlerin varlığı da önemlidir. Diğer yandan saraydan yetişme müzisyenlerin de olduğu, ancak bunların bestekârlıktan ziyade icra konusunda yetenekli oldukları bilinmektedir (Uslu, 2007: 29-46).

Edirne ve İstanbul sarayları çevresinde görülen bu müzisyenlerin ürettikleri müzik eserlerinin yanında, Ortadoğu'nun önemli bestekârlarının eserlerinin de saray çevrelerinde icra edildikleri bilinmektedir (Uslu, 2007: 47). Uzak coğrafyalarda bestelenen eserlerin Osmanlı başkentinde icra ediliyor olması devletler arası müzik etkileşimleri açısından önemli bir gösterge olarak işaretlenebilir. Ayrıca bu durum İstanbul'un da artık yavaş

yavaş Ortadoğu'daki müzikal entegrasyon halesinin içerisine dâhil olmaya başladığının ilk göstergeleri olarak değerlendirilmelidir.

Uslu'ya (2007) göre, Fatih zamanında kurulan medreselerde müzik teorisinin yer aldığına dair kesin olmayan bilgiler bulunmakla birlikte, geleneksel İslam bilimleri sınıflamalarında musikinin matematik bilimleri içerisinde yer alması nedeniyle bu durum mümkün görünmektedir. Medreselerde esas olarak nazari bilgiler temelinde musikinin ilmi boyutlarının ele alınması söz konusudur. Bu dönemde musiki külliyyatının, Türkçe'ye çevirisi yapılmış az sayıdaki eser dışında, tamamen Arapça ve Farsça eserlerden oluşuyor olması, bu eserler üzerinde çalışabilmek için medrese eğitimini gerekli kılmaktadır. Bununla birlikte musiki ile pratik olarak ilgilenmek, müziğin meşruiyetinin temel bir sorunsal olduğu fıkıh düşünüldüğünde, ilmiye kariyeri açısından önemli sakıncalar barındırmaktadır. Ancak Osmanlı öncesi dönemlerde olduğu gibi Osmanlı'da da bu riske rağmen ilmiye içerisinden müzisyenlere rastlamak olağan bir durum gibidir (Uslu, 2007: 27).

Fatih döneminde yazılmış 3 edvâr, 1 güfte mecmuası ve 1 de içerisinde musiki bilgileri bulunan bir mecmuanın varlığı bilinmektedir (Uslu, 2007: 90-104). Bu dönemin eserlerine bakarak, halk müziği ile sanat müziği ayrımının tam anlamıyla ortaya çıkmadığı söylenebilir de Türkçe musiki güfteleri ile karşılaştırıldığında Farsça ve Arapça güfteli parçaların ağırlıkta olduğu görülmektedir (Uslu, 2007: 134). Bu arada Osmanlı'da mehter teşkilatının kurumsallaşması noktasında Fatih döneminin önemli olduğunu da vurgulamak gerekmektedir (Uslu, 2007: 5-4). Osmanlı'da müzikal alanlar arasındaki geçişlilikler ve ilişkiler nedeniyle örneğin askeri müziğin gelişmesi de Osmanlı musikisine belirli düzeylerde katkı yapmıştır. Bu çerçevede *kaba musiki* olarak tarif edilse de sürekli müzik talimi yapan bir ocağın üyeleri olan mehter takımlarından *ince musiki* alanında eser vermiş müzisyenlere Osmanlı müzik tarihinde rastlanmaktadır.

Diğer yandan XV. yüzyılda musiki hayatını destekleyen bir diğer odak olarak dini-tasavvufi çevreler de önemlidir. Bu noktada en önemlisi Mevlevilerin Osmanlı'daki etkinliklerinin belirlenmesidir. Özellikle Pir Adil Çelebi tarafından sistematize edildiği haliyle Mevlevi ayinlerinin XV. yüzyılın ilk yarısından itibaren yapıyor olması önem arz etmektedir. Müzikal biçim ve teknik olarak Osmanlı musikisinin en yetkin örnekleri arasında kabul edilen Mevlevi ayinlerinin Osmanlı'daki yüksek musiki hayatında kapladığı alanın özellikle XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra giderek arttığı görülmektedir.

Osmanlı musikisi içerisinde özel bir yeri olan ve beste-i kadim olarak adlandırılan üç Mevlevî ayinin XV. yüzyıla ait oldukları yönünde güçlü bir kanaat bulunmakla birlikte (Uslu, 2007: 62), Gölpinarlı (2006a: 456) bu ayinlerin XVI. yüzyılda bestelendikleri konusunda kesin konuşmaktadır. Bestekârlarının kim olduğu bilinmemekle birlikte bu eserler Osmanlı musikisinin eldeki en eski örnekleri olarak kabul görmektedir.

Osmanlı başkentlerinde etkin olan sufi çevreler arasında Mevlevîler'le birlikte açıktan zikir yapan Halveti, Celveti, Kalenderi, Rıfai, Kadiri, Zeyni ve Bayrami gibi sufi grupları da yer almaktadır ve bunların, ritüellerinde genellikle vurmali sazlar kullandıkları bilinmektedir. II. Mehmed İstanbul'u aldıktan sonra burada Haydari, Mevlevî ve Kalenderilerin teşkilatlanmasını teşvik etmiştir (Uslu, 2007: 58). Uslu'ya göre, ulemanın tasavvuf çevreleri için başlattığı müzik tartışmasına Fatih pek rağbet etmemiş, devlet ile ilişkilerinde sorun yaşamadıkları sürece farklı unsurların müzik kültürlerine karışılmamıştır (132).

Fatih'ten sonra tahta çıkan II. Bayezid'in de sanatsal faaliyetleri desteklediği, daha tahta çıkmadan önce, şehzadelik yaptığı Amasya sarayında bile çok sayıda sanatçıyı himaye ettiği bilinmektedir. Padişahlığının ilerleyen dönemlerinde sofî padişah olarak anılacak olmasına karşın, Amasya'da tertiplettiği meclisler ünlüdür. Müzisyenlerle olan ilişkisi bir yana müzik konusunda da yetenekli olduğu, beste yapabildiğine dair iddialar bulunmaktadır (Uslu, 2007: 47-8). II. Bayezid'in döneminde 1503 ile 1512 yılları arasında ehl-i hirefe bağlı sanatkârlar arasında yirmiden fazla müzisyen olduğu ve bunların düzenli olarak Sultan'ın himayesinde olduğu gösteren in'amat defter kayıtları mevcuttur (Kazan, 2010; 261-2).

II. Bayezid'in oğlu Şehzade Ahmed'in (1465-1513) Amasya valiliği sırasında ise burası önemli bir sanat merkezi olmuştur. Dönemin önemli sanatçıları onun sarayında himaye edilmiştir. Moğol hükümdarı Hüseyin Baykara'nın ve Akkoyunlu hükümdarı Yakub Han'ın saraylarında bulunmuş dönemin ünlü müzisyenlerinden Zeynelabidin'in Ahmed'in Amasya'daki sancağına gelip himayesine girmesi dikkat çekicidir. Sonrasında oğlu Nimetullah da İstanbul'da sarayda uzun yıllar görev almıştır. Kazan'ın (2007: 124) aktardığına göre, Şehzade Ahmed'in sarayında bulunmuş udî Hasan Ağa, udî Nasuh ve çengî Behram adındaki müzisyenlerin isimlerine İstanbul sarayındaki kayıtlarda da rastlanmıştır. Bunlar dışında hânende Şeyh Çoban, kopuzcu Şaban ve gûyende Sinan

adındaki üç müzisyenin daha Şehzade Ahmed'in Amasya'daki sarayında maaşlı olarak çalıştıkları görülmektedir.

II. Bayezid'in Manisa Sancağındaki oğlu Şehzade Korkud ise musiki bilgisi, bestekârlığı ve çalgıcılığı ile ün yapmış bir hanedan üyesiydi. Manisa'daki sarayında müzisyen himaye edip etmediğine dair bir bilgi yoktur. Ancak aşağıda kısaca inceleyeceğimiz gibi Kınalızâde Hasan Çelebi'nin dönemin ünlü müzisyeni Zeynelabidin ile karşılaşmalarını anlattığı pasajı XVI. yüzyıl başlarında Osmanlı'da makam müziğinin geldiği seviyeyi anlamamıza yardımcı olacak bir takım ipuçları verir niteliktedir.

II. Bayezid'den sonra Osmalı tahtına çıkacak olan Trabzon Sancağındaki Şehzade Selim'in sarayında ise en azından iki müzisyenin bulunduğu bilinmektedir. 1525 tarihli saray müzisyenleri listesinde Zeynî isimli kopuz sanatçısı ile Ali Sultan isimli bir ses sanatçısının Sultan Selim ile birlikte Trabzon'a geldiğini belirten notlar düşünülmüştür (Uzunçarşılı, 1977: 84).

6.2.2. Osmanlı'da Müzik Sermayesi Birikiminin İlk B biçimleri: Anadolu Edvârlar

XV. yüzyıl, Osmanlı musiki tarihi bağlamında özel bir yere sahiptir. İlk defa bu yüzyılda saray çevresinin de teşvikleriyle müzik teorisi üzerine çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Bu yüzyılı ilk olması dışında özel kılan bir diğer husus da XVIII. yüzyıl başlarına, *Kantemiroğlu Edvârı*'na kadar neredeyse iki yüzyıllık bir dönem boyunca Osmanlı müzik tarihi içerisinde bu türden nazariyat eserlerinin bulunmamasıdır.⁵²

XV. yüzyıl musiki yazmaları, ağırlıklı olarak İslamî/Ortadoğu'da kuramsal müzik çalışmaları alanında daha önce yazılmış önemli teorik eserlerin bir çevirisi ya da reproduksiyonu olarak ortaya çıkmıştır. Bunlar, kuramsal olarak yeni bir sistem üretmekten ya da özgün eserler olmaktan ziyade, yerleşik geleneğe ait bilgilerin aktarılması, yeniden düzenlenmesi ya da özetlenmesidir.⁵³ Bazıları doğrudan çeviri niteliğindedir. XV. yüzyıl musiki nazariyatı konusunda eser veren müelliflerin genel olarak ortak özellikleri, "...

⁵² İhsanoğlu'nun (2003:vii) da belirttiği gibi, Osmanlı'da bu iki asırlık dönem içerisinde müziğin ve dansın İslam'a uygunluğu konusunu tartışan çok sayıda fıkıh çalışması dışında müzik konusunda verilen teorik eser neredeyse hiç yoktur.

⁵³ Farabi'nin Osmanlı'daki musiki yazmalarında ne şekilde yer ettiğini konu alan çalışmasında Neşe Can (2004), XV. yüzyıl musiki teorisi yazmalarında "... uygulamaya yönelik yeni bir müzik teorisi anlayışla birlikte, müzikte tel bölünmeleri, aralıklar, oranlar ve cinsler gibi önceki yazarlarda geniş yer ayrılan ve kökleri eski Greklere uzanan birtakım konular ağırlığını kaybetmeye başlar" tespitinde bulunmaktadır (213).

kendi yargılarını Fârâbi'nin varsayımlarına ve Safiyüddin'in kuramsal ilkelerine dayandırarak benimsetmek yoluna gitmeleridir. Bunu yaparken kuşkusuz yeni şekillerle, yeni anlatım biçimleriyle, yeni açıklamalarla ve yeniden formüllendirmelerle özgünlük sağlamaktadırlar.” (Zeren, 1999: 557). Popescu-Judetzi'nin *Anadolulu Evdârlar* olarak isimlendirdiği bu musiki risalelerini, Osmanlı musikisinin içerisinde yeşerdiği *Büyük Geleneğin* kuramsal bilgisinin Osmanlı topraklarına aktarılması ve bu kültür sermayesinin yerleştirilmesi olarak değerlendirmek gerekir.

İslamî müzik kültüründe bir gelenek olarak yerleşmiş musiki yazmaları, daha önce gördüğümüz gibi, belirli içerik ve biçim özellikleriyle kalıplaşmış bir tür olarak uzun bir geçmişe sahiptir. Edvâr (devirler) olarak da adlandırılan bu çalışmalarda içerik genellikle ses ve ritim olarak iki bölüme ayrılmıştır. Müziğin anlamı, ses ve ses sistemine bağlı aralıkların tarifi ayrıntılı bir şekilde açıklanır. Makamlar, avazeler, terkipler ve şubeler incelenir (Bardakçı, 1986: 53-4). Çalgılar ve çalgılar üzerinde perdelerin gösterimleri genellikle içeriklerde yer alır. Müziğin kozmik karakteri ve insan sağlığı ile olan ilişkileri gibi anlatılar da bu tür çalışmalarda konu edilir.

Diğer yandan bu teorik incelemelerde anlatılan müzik ile icra edilen aktüel müzik arasında çoğunlukla doğrudan bir bağ bulunmamaktadır. Behar'ın (2020) belirttiği gibi, “...kaleme alındıkları dönemde fiilen icra edilmekte olan musikiyi tasvir etmeye, onu anlamaya, açıklamaya veya ona dayanmaya çalışmazlar. Esas itibarıyla soyut, ideal ve rasyonel bir ses sistemi ve musiki çerçevesi çizmeye çalışırlar.” (30).

Osmanlı öncesindeki edvârların bir diğer ortak özelliği Farsça ve Arapça yazılmış eserler olmalarıdır. İslamî/Ortadoğu musiki geleneğinde Fars ve Arap kökenli olmayan birçok sanatkâr ve ilim adamı da bu dillerde eser vermişlerdir. Bunlara Safiyüddin Urmevî ve Abdülkadir Meragî gibi önemli müzik adamları da dâhildir; Safiyüddin Urmevî eserlerini Arapça, Abdülkadir Meragî Farsça olarak vermiştir. Bununla birlikte sistemci okulun öncesinde çoğunlukla Arapça yazılmış Kındî, Farabî, İhvân-ı Safa, İbn-i Sina gibi düşünürlerin müzik teorisi çalışmaları da müzik tarihi içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu noktada denilebilir ki, XV. yüzyılın ilk yarısına kadar Ortadoğu yüksek müzik kültürünün kuramsal kaynaklarının tamamı Türkçe dışı dillerde yazılmıştır. Bu nedenle özellikle II. Murad'a takdim edilen eserlerde Türkçe'nin kullanılmış olması dikkat çekicidir.

Osmanlı müzik tarihinde XV. yüzyıla tarihlenen 21 tane musiki risâlesi bulunmaktadır (İhsanoğlu, 2003: LXII). Bu yüzyılda musiki nazariyatı ile ilgili eser veren isimler arasında Kırşehirli Yusuf Mevlevî, Ahmed oğlu Şükrullah, Bedri Dilşâd, Hızır bin Abdullah, Fethullah Şirvani, Ladikli Mehmet Çelebi, Meragi'nin oğlu Abdülaziz, onun oğlu Mahmud ve Seydi ön plana çıkmaktadır. II. Murad'a takdim edilen eserler Ahmed oğlu Şükrullah'ın *Risale fi ilmi'l-mûsikî*'si, Hızır bin Abdullah'ın *Edvâr*'ı, Bedri Dilşâd'ın *Murad-nâme*'si, II. Mehmed'e takdim edilen eserler, Fethullah Şirvani'nin *Mecelletün fi'l-Mûsikâ*'sı, Abdülaziz'in (Abdülkadir Meragi'nin oğlu) *Nekâvâtü'l-Edvâr*'ı, II. Bayezid'e takdim edilen eserler Lâdikli Mehmet Çelebi'nin *Risâletül-Fethiyye*, *Zeynü'l-Elhân fi İlmî't-Te'lîf ve'l-Evzân* adlı eserleri, Seydi'nin *El-Matla*'ı ve Mahmud'un (Abdülkadir Meragi'nin torunu) *Makasid'ul Edvâr*'ıdır (Bardakçı, 1986: 42-3, Kamiloğlu, 2007: XV).

Osmanlı tarihinde bilinen ilk musiki risâlesi, Kırşehirî'nin 1410'da yazıldığı tahmin edilen *Risâle-yi Musikî* adlı eseridir (Uslu, 2007: 16). Farsça yazılan edvârın orijinali kayıp olmakla birlikte, 1469'da Harîrî bin Mehmed'in yaptığı Türkçe tercümesi sayesinde günümüze ulaşmıştır (İhsanoğlu, 2003: 3).

Osmanlı Devleti için elçilik görevi de yapmış olan Ahmed oğlu Şükrullah'ın (ö. 1459-1460) *Edvâr-ı Mûsikî*'si ise Türkçe olarak yazılan *Anadolulu Edvârlar*'ın ilkidir. İsa Çelebi'ye ithaf ettiği sanılmaktadır. 35 fasıllık bir risaledir. Bu 35 faslın ilk 15'i Safiyüddin'in *Kitâbü'l-Edvârî*'nin o zamanın Türkçesi'ne tercümesidir. Sonraki 15 fasıl ise müellifi bilinmeyen, XIV. yüzyılda yazıldığı sanılan, Farsça bir musiki eseri olan *Kenzü't-Tuhaf*'ın bazı bölümlerinin çevirisinden oluşmaktadır (Bardakçı, 2012: XXVII). İnalçık (2011b) Şükrullâh'ın *Edvâr*'ını, "II. Murad döneminde güçlenen sanatta "klasikleşme", "klasik İran kültür geleneğine uyum" sağlama çabalarının bu kez musikî alanında bir belirtisi olarak" (113) değerlendirmektedir.

XV. yüzyıl edvâr yazarlarından Hızır bin Abdullah ile ilgili kaynaklarda pek bir bilgi yoktur. XV. yüzyılda yaşamış ve 1451 yılında tamamladığı edvârını II. Murad'a sunmuştur. Dünyanın yaratılışına ve müzik ile burçlar arasındaki ilişkilerin anlatıldığı bölümlerden sonra musiki nazariyesi ile ilgili kısımlarda Farabi, İbn-i Sina, Safiyüddin ve Abdülkadir'e atıflar yer alır (İhsanoğlu, 2003: 24). Hızır bin Abdullah'ın edvârının ön sözünde kitabını yazması için II. Murad'ın kendisine talepte bulunduğunu, bunun üzerine eser üzerine çalışmaya başladığı anlatılmaktadır:

... Böyle rivayet eder bu edvârın müellifi Hıdır bin Abdullah ki, günlerden bir gün ben kemîneye, padişah (...) şöyle işaret etti kim:

- Bu ilmi musiki, begayet lâtif ve şerif bir ilimdir ve hem senin dahi bu ilimde hayli sây ü gûşşin vardır. Nola, bu babda bir kitap perdaht etsen, tâ kim, bu ilmin vâsılları ve tâlibleri anı teferrûc edüp seni hayır ile analar ve efvâhı ricalde mübtedâ ol ola.

Çün bunu işittim, arakı hacâlet-teşvir içinde garkolup eyittim:

- Sultanımın devletlû meclisinde meclisi-sürur behuzurı üstad ve kıdvei ehli tarab üstad Hacı Ali ve müezzinül-mehafili velmecami ve mukarebbi hazreti sultan üstad Sinan ve üstad Hüseyin ve üstadı bilistihkak üstad Ali ve Davut-esvat ve Zühre-nağamat üstad Eymen ve andelibi devran ve tutii hoş elhan üstad Muhammedî dâme fazluhum hazırdılar. Anların huzurunda ne haddim var kim bunun gibi işe tekaddüm edem? (Arel, 1969: 6)

Bu satırlar alçak gönüllük sergileyen bir müellifin hâmisine saygı gösterisi olarak okunabilir. Ancak bunun yanı sıra II. Murad'ın müzik alanındaki bilinçli tercihlerini de ortaya koymaktadır. II. Murad'ın yönlendirmesi ve desteği, Osmanlı'nın XV. yüzyıldaki kültür politikasının yönünü belirlemiştir. Sultan, müzik bağlamında gerek ilmi gerekse ameli boyutlarda *Büyük Geleneği* Osmanlı sarayına taşımak için kapsamlı bir çaba göstermiştir.

XV. yüzyıl musiki yazmaları içerisinde Abdülkadir Meragi'nin II. Murad zamanında Osmanlı sarayına gelen küçük oğlu Abdülaziz'in çalışmaları da önemlidir. Abdülaziz, babasının çalışmalarından derlediği *Nekavet'ul Edvâr* adlı Farsça risaleyi Sultan II. Mehmed'e ithaf etmiştir. Onun oğlu Derviş Mahmud'un da Sultan II. Beyazid'e *Makasid'ul Edvâr* adlı bir risale sunduğu bilinmektedir. Mahmud'un çalışması da yine babasının çalışması gibi önemli ölçüde Meragi'nin çalışmalarına dayanmaktadır (Bardakçı, 1986: 42-43).

Diğer yandan II. Murad döneminde Türkçe risaleler yazılmışken, Fatih döneminde daha çok Farsça'nın tercih edildiği görülmektedir. Hem II. Murad, hem de II. Mehmed döneminde de saray hizmetinde olan Şükrullâh'ın II. Murad döneminde Türkçe, Fatih döneminde Farsça eserler yazmış olması sarayın dil tercihinde bir değişikliğe işaret etmektedir. İnalçık (2011b: 110), bu durumu Fatih'in İran ve Timurilerin yüksek saray kültürünü benimseme çabası olarak yorumlamaktadır.

XV. yüzyıl musiki nazariyesi alanında eser vermiş önemli isimlerden bir diğeri olan Fethullah Şirvani (ö. 1486), Azerbaycan'da doğmuş, Semerkant'ta Uluğ Bey'in

medresesinde İslam ve matematik bilimleri öğrenmiştir. II. Murad'ın son dönemlerinde Anadolu'ya gelmiştir. İlk olarak Kastamonu'da Candaroğlu İsmail Bey'in yanında bulunmuş, daha sonra Bursa'ya gelerek Sadrazam Çandarlı Halil Paşa'nın himayesine girmiştir. İstanbul'un fethinden sonra II. Mehmed'e ithafen Farsça *Mecelletün fi'l-Mûsikâ* adlı eserini kaleme almıştır (İnalçık, 2011b: 55-6).⁵⁴ Risâlesinde Safiyüddin, Abdülkadir Meragi ve İbn-i Sina'nın eserlerinden faydalanmıştır (İhsanoğlu, 2003: 15).

XV. yüzyıl nazariyatçılarından bir diğeri olan Lâdikli Mehmet Çelebi (ö. 1494), Amasya'lıdır. II. Bayezid'in şehzadeligi sırasında onunla tanışmış ve padişah olunca onunla birlikte İstanbul'a gelmiştir. Lâdikli eserlerinde çoğunlukla Safiyüddin'den faydalanmıştır. (İhsanoğlu, 2003: 18-9).

Abdülkadir Meragi'nin XV. yüzyılın başlarında yazdığı *Makâsidü'l-elhân*'ın bazı kısımlarını II. Murad'a atfetmiş olması, onun Osmanlı Sultanı'na duyduğu saygıyı göstermesi yanında, Osmanlı sarayının Ortadoğu coğrafyasında cazip bir kültür-sanat merkezi haline dönüşmeye başladığını göstermesi bakımından önemli bir işarettir. Bu karşılıklılık, XV. yüzyıldaki musiki yazmalarının motivasyonunu da ortaya koymaktadır. Kültür ve sanata değer veren bir hükümdar olarak II. Murad, kendi saltanatının ihtişamını, sarayındaki üst düzey sanatsal üretim ile de taçlandırmak istemiş olmalıdır. Bu anlamda Ortadoğu'nun musiki geleneğinin temel unsurlarından birisi olan musiki risalelerini Osmanlı kültür ortamına aktarılmasına ön ayak olmuştur. XV. yüzyılın diğer iki önemli padişahı II. Mehmed ve II. Bayezid'in de benzer bir tavır içinde oldukları görülür. Yazılan eserlere bakıldığında, müelliflerin eserlerini dönemin hükümdarlarına ithafen yazmış olmaları da bunun bir göstergesidir.

II. Murad'ın musiki konusunda yapılmış çalışmaların Türkçeye çevrilmesini bizzat istemiş olması ve bu çalışmaları destekleyip, özendirmesinin gerisinde Osmanlı yüksek kültürünün inşa edilmesi gayreti bulunmaktadır. Ortadoğu yüksek kültürünü Osmanlı sarayında üretme amacı çerçevesinde geçmiş bilgi birikiminin, deneyimlerin ve örneklerin, yani kültürel sermayesinin, Osmanlı saray çevresine aktarılması gerekli görülmüş olmalıdır. Bu çerçevede İnalçık, II. Murad'ın dönemini "*Osmanlı'nın sanatta gelecek çizgisini belirleyen bir dönem*" (2011b: 105) olarak önemsemektedir. XV. yüzyılda,

⁵⁴ Himaye ilişkilerinin kültür hayatının şekillenmesindeki önemini göstermesi bakımından Fethullah Şirvani örneği çarpıcıdır. Döneminin önemli ilim insanlarından birisi olmasına rağmen, İstanbul'un fethinden sonra hâmisî Sadrazam Çandarlı Halil Paşa'nın idam edilmesi Şirvani'nin gözden düşmesine neden olmuştur. Şirvani İstanbul'dan ayrılmış ve hayatının kalan bölümünü Kastamonu'da geçirmiştir.

Osmanlı Sultanlarının saray çevresinde yüksek bir musiki hayatının oluşması için bilinçli bir çaba içinde oldukları söylenebilir.

6.2.3. Müzikal Alanda Bir Karşılaşma: Şehzade Korkud ve Zeynelabidin Mubahesesi

Osmanlı'nın siyasal yükselişine bağlı olarak dönemin devletleri arasında artan simgesel sermayesi, diğer sanat ve bilim alanlarında olduğu gibi müzik alanında da İslamî/Ortadoğu kültür coğrafyasındaki yetenekli müzisyenlerin yeni ilgi odaklarından birisi haline gelmesini sağlamıştır. XV. yüzyıl sonlarında Osmanlı saray çevresinde oluşan yüksek müzik alanına dâhil olan müzisyenlerin büyük çoğunluğu Osmanlı dışındaki saray ve şehirlerden gelmiş *yabancılardır*. Bunlar genellikle patronlarını kaybetmiş ve yeni bir patron bulmak için Osmanlı'ya gelmiş müzisyenlerdi. Bu müzisyenlerden en ünlülerinden birisi olan Zeynelabidin, II. Bayezid'in oğullarından birisi olan Şehzade Ahmed'in Amasya'daki sarayına gelerek, onun himayesine girmiştir.

Osmanlı tarihinde müziğe yönelik ilgisi yanında müzisyen kimliğiyle de bilinen Şehzade Ahmed'in kardeşi Şehzade Korkud (1467-1513) ise aynı dönemde Manisa Sancağı'ndadır. Korkud, ünlü müzisyenin kardeşi Ahmed'in sarayında olduğunu öğrendiğinde, dönemin bu ünlü müzisyeni ile tanışmak ister. Bu ikisi arasında geçenlerin anlatısı, XV. yüzyıla ait musiki hayatı için bir takım tespitler yapmamıza imkân verebilecek niteliktedir.

Kınalızade Hasan Çelebi'nin *Şuara Tezkiresi*'nde anlatılan olay şu şekilde cereyan etmiştir: Manisa sancağındaki Şehzade Korkud, zamanın ünlü musiki üstatlarından Zeynelabidin'in kardeşi Şehzade Ahmet'in Amasya'daki sarayında olduğunu öğrendiğinde, kendisiyle tanışma arzusunu kardeşine bildirir ve Zeynelabidin'i uygun bir vakitte kendi sarayına da göndermesini talep eder. Bu isteği kabul eden Ahmed, ünlü müzisyeni kardeşinin sancağına gönderir. Musikiye olan düşkünlüğüyle tanından Korkud, Zeynelabidin ile sohbeti sırasında ondan bir saz eseri icra etmesini ister. Zeynelabidin, *"Anadolu'da ince musikiden anlayan pek yoktur diyerek"* sıradan bir fasıl icra eder. Ancak bu tavır Şehzade'de hoşnutsuzluk yaratır ve şöyle der: *"Yaptığınız fasıl ve çaldığınız makam sizin şöhretinize nazaran iktidarınızla mütenasip değildir. Bunu bizi anlamaz diye ihmal ettiniz; bizim de cüz'î bilgimiz ve saz çalmakta istidadımız vardır."* Korkud, kendi icadı olan *gıday-ı ruh* veya *ruhefza* adını verdiği sazıyla kendisi bir eser geçer ve

musikideki ustalığıyla Zeynelabidin'i hayrette bırakır. Bunun üzerine Zeynelabidin bu defa sanatsal değeri yüksek bir eser icra ederek Korkud'un takdirini kazanır. Zeynelabidin sarayından ayrılırken Korkud ona büyük bir gümüş tepsiyi altınla doldurarak ihsanda bulunarak şöyle der: "*Siz Sultan Yakub (Akkoyunlu hükümdarı) ve Sultan Hüseyin Baykara (Timurîlerden Horasan Hükümdarı) meclislerine dahil olmuş ve çok lutuf ve ihsanlarını görmüşsünüzdür; onlara nisbet benim verdiğim denizden bir katredir*" (Uzunçarşılı, 1977: 82-3).

Bu olaydan yola çıkarak iki durumun tespitini yapmak olanaklıdır. Öncelikle daha önce belirttiğimiz gibi, Ortadoğu'daki diğer bölgelere kıyasla Osmanlı henüz dönemin önemli musiki merkezlerinden birisi olarak kabul görmemektedir. En azından bu şekilde algılanmaktadır. Zeynelabidin'in Korkud'a karşı tutumu bunu göstermektedir. Musiki ile alakası üst düzeyde olduğu bilinen bir hanedan üyesi karşısında sergilediği davranış müzikal anlamda Osmanlı'ya biçtiği değeri göstermektedir. Diğer taraftan Korkud'un musikideki ustalığı da Osmanlı'daki müzik eğitiminin en azından Saray düzeyinde önemli bir noktaya geldiğini göstermektedir. Şehzade'nin müzikteki ustalığı Osmanlı musikisi için bir dönüm noktasını işaretlemektedir. XV. yüzyılı kapatırken, Osmanlı'da makam musikisi eğitiminin kalitesini göstermesi açısından Şehzade Korkud örneği önemlidir. Bu örnek, daha önce tarihsel bir süreç içerisinde musiki özelinde ele aldığımız İmparatorluk merkezine kültürel sermaye aktarımının müziğin bilgisi ve eğitimi bağlamında belirli bir aşamaya ulaştığının sembolik olarak bir göstergesi olarak okunabilir.

Osmanlı sarayının gücünün artmasına paralel olarak, sanatçılar açısından bir çekim alanı haline gelmesi de anlamlıdır. Bakıldığında Zeynelabidin'in durumu da pek farklı değildir. Ortadoğu musiki dünyasının önemli bir temsilcisi olarak, döneminin önde gelen ud sanatçılarından birisi olan Zeynelabidin, hünerlerini sergilemek, beğeni kazanmak ve belki de himaye görmek amacıyla Anadolu'daki şehzade saraylarında şansını denemektedir. Bu girişimlerde bulunurken Osmanlı'daki musiki hayatının zenginliğinden ya da yüksekliğinden etkilenmediği, yüksek müzikal zevklere sahip dinleyiciler aramadığı açık bir şekilde ortadadır. Osmanlı'nın XV. yüzyıl sonlarında Ortadoğu'nun en güçlü siyasi merkezlerinden birisi olarak konumlanması, bu coğrafyadaki sanatçılar için de bir çekim merkezine dönüşmesini sağlamıştır.

6.2.4. XVI. Yüzyıl: Bir Makam Musikisi Merkezi Olarak İstanbul

Ortadoğu'nun geleneksel kültür merkezlerinden İstanbul'a doğru, XV. yüzyılın ortalarından XVI. yüzyılın ortalarına dek süren bir kültürel hareketlilik söz konusudur. Bu hareketlilik, geleneksel toplumlarda önemli siyasi merkezler etrafında yoğunlaşma eğilimi gösteren bilim sanat faaliyetlerinin beklenen bir sonucu gibidir. İstanbul, İslam coğrafyası içinde siyasi gücün merkezi olduğu oranda bilimsel ve kültürel faaliyetleri de kendisine doğru çekmektedir. XVI. yüzyılla birlikte artık gücünün zirvesine ulaşmasının bir sonucu olarak da en önemli merkez olarak konumlandığını görüyoruz.

İstanbul'un, gücün somutlaştığı mekân olan saray dolayımı ile elde ettiği ayrıcalıklı konum, onun XVI. yüzyılda makam musikisinin merkezi haline dönüşmesinin en önemli nedenidir. Bu yeni statü, şehirde ikamet eden ya da edecek olan müzisyenlerin hem nicelik olarak artmış olmasıyla, hem de bu müzisyenlerin nitelik olarak yüksek bir sanatsal düzeyi inşa edebilecek kapasite ve yeteneğe sahip olmalarıyla sağlanabilirdi. Bu nicelik ve niteliksel büyümenin iki ayağı vardır. Birincisi içseldir; İstanbul'un fetihle birlikte siyasi alanda olduğu gibi Osmanlı'daki mevcut kültür potansiyelinin de merkezine yerleşmesi ve yarım yüzyıldan beri sahip olduğu müzik hayatının genişlemesi ile. Diğeri ise dışsaldır; şehrin müzikal ortamına İmparatorluk dışından katılımlar yoluyla. İçsel boyutuyla ilgili yukarıda bahsedilen müzikal süreçler yeterince açıklayıcı olmuştur. Burada özellikle dışsal boyut üzerinde durmak gerekir. Dışsal boyutu bir müzisyenler göçü olgusu üzerinden düşünürsek eğer, İstanbul'a yönelik bu yer değiştirmenin iki şekilde gerçekleşmiş olduğu görürüz: 1- Zorla alıkoyma şeklinde, 2- Gönüllülük esasına göre.

Zorla alıkoyma şeklinde İstanbul'a getirilen müzisyenler de kendi içinde iki ayrı kategoride ele alınabilir. İlk olarak fethedilen şehirlerin önemli müzisyenlerinin alıkonarak İstanbul'a getirilmesi, ikinci olarak ise İmparatorluğun başka yerlerinde şöhret kazanan yetenekli müzisyenlerin İstanbul'a getirilmesi.

İmparatorluk tarihinde, fethedilen şehirlerin önde gelen sanatkâr ve bilim adamlarının başkente götürülmesinin genel bir uygulama olduğu görülmektedir. Bunun örnekleri oldukça fazladır. Özellikle I. Selim'in hükümdarlığı döneminde (1512-1520) yapılan Doğu seferleri dikkat çekici sonuçlar doğurmuştur. "... *Yavuz Çaldıran savaşından sonra çok sayıda sanatçıyı Tebriz'den beraberinde getirmiştir. Ayrıca Mısır seferinden dönüşte beraberinde o kadar çok sanatçı getirmiştir ki Mısır'da birçok alanda uzun süre*

sanatçı bulunamamıştır.” (Kazan, 2010: 67). Uzunçarşılı (2006) da I. Selim’in Tebriz’den getirdiği müzisyenlerden bahsetmektedir. “*Yavuz Sultan Selim’in Tebriz’den İstanbul’a naklettirdiği musavvir, nakkaş, hakkâk, çinici vesair sanat erbabı arasında Nâyî Şeyh Murad, Neyzen İmamkulu, Kanunî Şahmeran ve daireci Maksud isimlerine tesadüf etmekteyiz.*” (611). Fetihlerle ele geçirilen yerler dışında, İmparatorluk bünyesinde İstanbul dışında yetişen yetenekli müzisyenlerin de başkente götürüldüğü bilinmektedir. Uzunçarşılı’nın aktardığına göre XVI. yüzyılın önemli bestekâlarından Serezli Makamî İstanbul’a götürülerek kendisine maaş tahsis edilmiştir (610-11).

Bu zora dayalı uygulamaların yanı sıra müzisyenlerin İstanbul’u cazip bir himaye mekânı olarak görmeleri sonucunda kendi rızaları ile Osmanlı başkentine geldiklerini de biliyoruz. Hacı Abdülaziz, Zeynelabidin gibi örnekler hatırlandığında, Osmanlı kültür ortamına katılan müzisyenlerin önemli bir kesiminin bu şekilde geldikleri görülmektedir. İslamî/Ortadoğu kültür hayatında, belirli bir şöhret sermayesine sahip müzisyenlerin kendilerine bir hâmi bulma şansları çok zor değildi. Bu müzisyenlere bir örnek olarak XVI. yüzyılda İstanbul’a gelen ve XVII. yüzyılın ilk yarısında da saraydaki musiki ortamında varlığını devam ettirmiş olan Ömer Gülşenî’den kısaca bahsetmek yerinde olur. Evliyâ Çelebi’nin musiki dersleri aldığı Tokatlı Derviş Ömer Gülşenî’nin Mısır’daki Gülşenî dergâhından İstanbul’a kendi rızasıyla, daha doğrusu Gülşenî tarikatı kurucusu İbrahim Gülşenî’nin isteği üzerine geldiğini, Evliyâ Çelebi anlatmaktadır. Birlikte geldiği 70 dervişle Kanuni’nin Zigetvar seferine de katılan Derviş Ömer, bu dönemden IV. Murad dönemine dek hem İstanbul’da bir tarikat şeyhi, hem de sarayda musahib ve usta bir müzisyen olarak bulunmuştur (Evliyâ Çelebi, 2006: 116-7).

Ortadoğu kültür coğrafyasında saray müzisyenlerinin mobilizasyonunu sağlayan önemli etkenlerden birisi de mevcut himaye sisteminin bozulması, siyasi veya kültürel ortamın tasfiyesi olmuştur. Bu nedenle İmparatorluk dışından kendi rızaları ile İstanbul’a gelen müzisyenleri buna zorlayan bir takım nedenlerin olması da mümkündür. Örneğin Safevi hükümdarı Tahmasb’ın dini muhafazakârlığı sonucu sarayında içki ve eğlence meclislerini yasaklarken, 1533’ten sonra saraydaki müzik topluluklarını da dağıtması, saray müzisyenlerinin çevre ülkelere veya Safevi taşrasına gitmesine neden olmuştur. Safevi sarayının yeniden müziğe açılması için Şah Abbas’ın yüzyıl sonlarında tahta geçmesine dek yaklaşık yarım yüzyıl geçmesi gerekmiştir (Feldman, 2019: 174).

XVI. yüzyılın ilk yarısında, özellikle I. Selim'in Tebriz'den getirdiği sanatçılar yanında, kendi rızaları ile gelen sanatçıların yoğunluğu nedeniyle saraydaki diğer sanat ve zanaat kollarında olduğu gibi (Necipoğlu, 1992: 198) müzikte de İran etkisi ağırlıklı olarak kendisini hissettirmektedir. İnalçık (2011b: 44) bu dönem İstanbul'a gelen Azeri-Türkmen sanatçıların dil ve kültürel yatkınlık olarak iki kültür çevresine de egemen olmalarından dolayı İran ve Osmanlı kültür çevreleri arasındaki etkileşime aracılık ettiklerini belirtmektedir.

Bu yüzyılda saraydaki müzisyen topluluğu hakkında bilgi edinmemizi sağlayan saray kayıtları, dönemin müzik hayatı ile ilgili bir fikir vermesi bakımından önemlidir. Uzunçarşılı (1977: 84-86), 1525 tarihli bir arşiv belgesini kaynak göstererek Enderun'daki müzik topluluğu *cemaat-i mutriban* üyelerinin listesini çıkarmıştır.⁵⁵ Burada 43 müzisyenin ismi, çaldıkları sazlar, yevmiyeleri ve bazılarının saraya nasıl geldiğine dair açıklamalar bulunur. Buna göre saray müzisyenlerinin başında Abdülaziz'in oğlu Derviş Mahmud bulunmaktadır ve en yüksek yevmiye alan müzisyen olması bunu kanıtlamaktadır. Mahmud'la birlikte listedeki 6 müzisyenin sazının ud (avvad) olduğu belirtilmiştir. Muhtemelen bu dönemde en önemli çalgı olarak ud ön plana çıkmaktadır. Ustalık alanları belirtilen müzisyenlerden 6'sının kemençe çaldıkları, 6'sının ses sanatçısı (gûyende) olduğu, 4'ünün çengî, 4'ünün kopuzî, 4'ünün nayî, 3'ünün kanunî ve 2'sinin de rakkas oldukları görülmektedir.

Listede bulunan müzisyenlerden 4'ünün I. Selim'in Çaldıran savaşından sonra Tebriz'den getirdiği sanatçılar arasındadır. Bunlar bir savaş ganimeti olarak İstanbul'a getirilmiştir. Diğer 2'si Selim'le birlikte Trabzon Sancağında bulunmuş ve onunla birlikte İstanbul'a gelmişlerdir. 6 müzisyenin de Sultan Bayezid zamanından beri sarayda oldukları görülmektedir. Bunlardan ikisinin Enderûnda yetişmiş müzisyenlerden oldukları "Sultan Bayezid zamanından beri mutrip *içeriden çıkmıştır*" ifadesinden anlaşılmaktadır. Listedeki müzisyenlerden 3'ünün Şehzade Ahmed'in sarayından geldikleri görülmektedir. Listede bulunan ancak aldıkları yevmiye ve çaldıkları sazlar belirtilmeyen 5 müzisyenin ise *hünkâr kulu* olarak tanımlanması sarayda yetişen devşirmeler arasından çıktıklarına işaret etmektedir. Listedeki başka 2 müzisyenin dönemin padişahı Kanuni ile birlikte Manisa sancağından saraya geldikleri anlaşılmaktadır.

⁵⁵ Bkz. Ek 1

Uzunçarşılı (2006: 11), bu liste dışında kalmış ancak aynı dönemlerdeki başka belgelere dayanarak saray müzisyenleri arasında bulunan 5 müzisyenin daha ismine ulaşmıştır. Bu bilgilere dayanarak XVI. yüzyılın ilk yarısında, yani I. Süleyman'ın hükümdarlığının erken döneminde saraydan düzenli olarak maaş alan elliye yakın müzisyen olduğu görülmektedir. Kazan (2010) ise yaklaşık on yıl sonra sarayın himayesinde bulunan müzisyenlerin sayısını 27 olarak tespit etmiştir. Onun ulaştığı verilere göre 1536 yılı maaş defterine 1 udî, 7 çengî, 4 gûyende, 4 nayî, 3 kemençeci, 3 kopuzî, 1 kanunî, bir rakkas ve üçü hakkında bir kayıt bulunmayan 27 müzisyen sarayda bulunmaktaydı:

Bu müzisyenlerden Ağa-yı avvâd (Usta ûdî) olarak kendisinden bahsedilen Hasan günde 45 akçe maaş almaktaydı. 34 akçe gündeliği olan Kopuzcu Hüsrev cemâatin en yaşlı üyelerinden birisi idi. II. Bayezid'in İn'âmât Defteri'nde 909/1503-04 yılından beri kaydı bulunmaktadır. Hasan gûyendenin ve Çengi Nimetullah'ın ücretleri gündelik 25 akçedir. Cemâatin en düşük ücretini 3 akçe yevmiye ile neyzen Mehmed Kasım almaktadır. (107-108)

Kanuni'nin saltanatının ilk yıllarında sarayda görülen zengin musiki yaşantısının ilerleyen zamanlarda ulemanın da baskısıyla bir gerileme yaşadığı bilinmektedir. Saray müzisyenlerinin sayısındaki bu azalma, Kanuni'nin tutumundaki değişiklikten kaynaklanıyor olabilir.

XVI. yüzyılın ikinci yarısında ise saray ve çevresindeki musiki hayatı ile ilgili pek bir bilgi yoktur. Ancak II. Selim ve III. Murad'ın orduyla seferlere çıkmamaları ve genellikle sarayda vakit geçirmelerinin de etkisiyle müzikli eğlencelere katıldıkları görülmektedir (Uzunçarşılı, 2007: 88-9; Aksoy, 2003: 46).

Bütün bu açıklamalar göz önüne alındığında XVI. yüzyılda Osmanlı saray müzisyenlerinin en dikkat çekici yanı, özellikle yüzyılın ortasına kadar olan dönemde müzisyenlerinin çoğunun dışarıdan zorla ya da rızayla gelen *yabancı* müzisyenler olmasıdır. Bunlar arasında Azeri ve Fars müzisyenler çoğunluktadır ve hepsi İran ve Moğol merkezlerinden gelmiştir. Osmanlı'ya dışarıdan gelenlerin önce Anadolu'daki sancaklarında bulunan şehzadelerin saraylarına gittikleri, buralardan İstanbul'a geçtikleri görülmektedir. Şehzade sarayları bu dönem saray müziğini başkent dışında yaşatan merkezler olarak özel bir yere sahiptir. Diğer yandan Enderun'da yetişen müzisyenlerin de saray müzisyenleri arasında yer aldıkları görülmektedir. Ancak cemaat-i mutriban

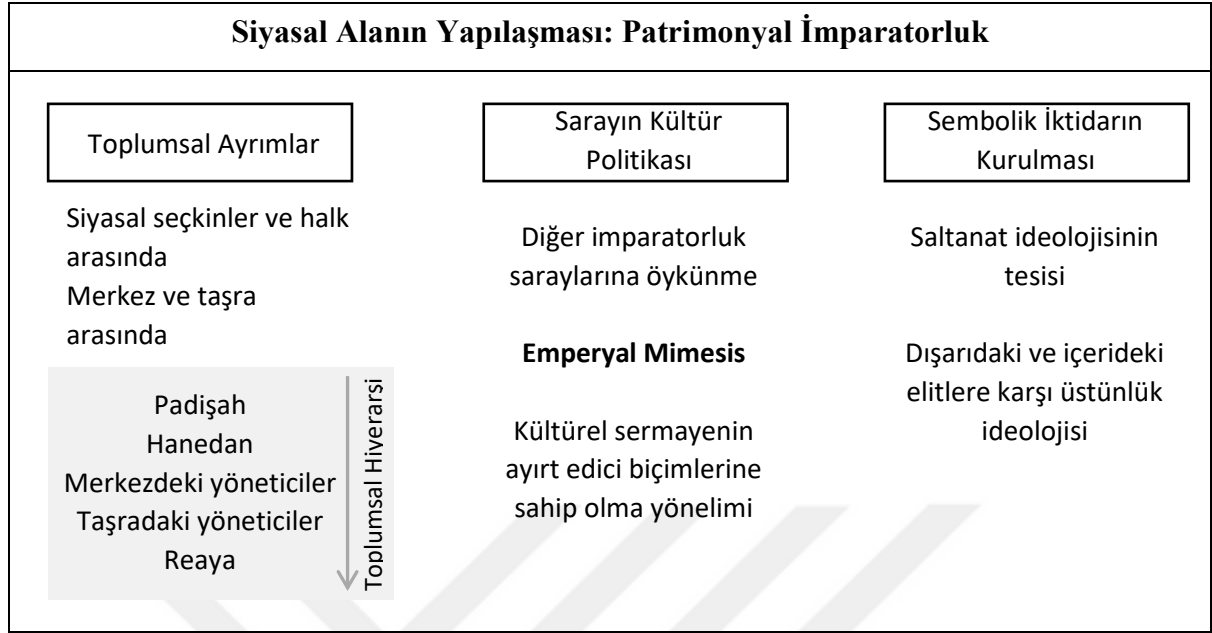
kayıtlarına bakıldığında bunların ikinci planda kaldıkları söylenebilir. Fatih zamanında saraya bağlı olmayan üst sınıftan amatör olarak nitelendirilebilecek müzisyenlerin varlığı bilinmektedir. Ancak XVI. yüzyılın müzisyenleri ağırlıklı olarak saraya bağlı, düzenli ödenekleri olan profesyonel müzisyenlerdi ve aralarındaki hiyerarşi, aldıkları ödeneklere yansımaktaydı.

Saray müzisyenlerinin kullandığı sazlar ud, kemençe, kopuz, çeng, kanun ve neydi. Yapılan müzikler İran saray müziklerinin devamı niteliğindedir. Repertuar çoğunlukla Farsça ve Arapça'ydı. İstanbul müziği, esas olarak müzisyenlerinin de geldikleri İran tarzındaydı, yani “... on altıncı yüzyılın İstanbul’unda ... ‘zürefâ târzi’ müzik henüz ‘üslûbu Acem’ ile eş anlamlıydı.” (Behar, 2020: 23).

Bu açıklamalar çerçevesinde Osmanlı’nın kuruluşundan itibaren yüksek müzik alanının inşa sürecini hazırlayan ve yönlendiren üretici yapı ve mekanizmalar Şekil 3 ve Şekil 4’teki gösterimlerle özetlenmeye çalışılmıştır.



Şekil 3. İmparatorluğun Kuruluş Ve Büyüme Döneminde Yüksek Kültür Alanının İnşası



Şekil 4: İmparatorluğun Kuruluş Ve Büyüme Döneminde Siyasal Alanın Yapılaşması: Patrimonyal İmparatorluk

6.3. Patrimonyal İmparatorlukta Sarayın Patronajı

1453'te İstanbul'un alınması ile birlikte Osmanlı, İmparatorluk kimliğini pekiştirmişti (İnalçık, 2008: 30). Bu siyasal yapı, birbirinden oldukça farklı bölgeleri güçlü bir merkez etrafında, esnek ama kuvvetli bağlarla idare altına alırken, ekonomik ve kültürel kaynaklar üzerindeki kontrolü meşruiyet temelinde ve çeşitliliği koruyarak tesis edebilmiş ve uzun süre yönetmiştir (Barkey, 2011: 96).

Tezcan (2008), İstanbul'un fethinden itibaren padişahların kontrolü doğrudan kendi ellerinde tuttuğu XVI. yüzyılın sonlarına kadar olan dönemi "patrimonyal imparatorluk" dönemi olarak nitelemiştir (81-93). Klasik Osmanlı siyasal dönemi olarak adlandırılan XV ve XVI. yüzyıllar boyunca toplumsal yapıdaki tabakalaşma temel iki ayrıma dayanmaktaydı: Yönetici sınıf (askerî) ve yönetilenler (reaya) (İnalçık, 2008: 71-5). Timar sistemine dayalı miri toprak düzenlemesi ile reaya toprağa bağlanırken, devletin idari işlerindeki büyümeye paralel olarak askeri sınıf özellikle devşirme sistemi içerisinde geliştirilen mekanizmalarla genişlemekteydi. Klasik dönemde bu iki sınıf arasında geçişsizlik ise bir kural gibiydi. Yatay toplumsal hareketlilik kısıtlı iken, dikey hareketlilik

devlet kontrolü altındaydı. Bu dikey hareketlilik Quataert'in belirttiği gibi, XVI. yüzyıl sonlarına kadar devşirme sistemi içerisinde yetiştirilen Hristiyan köylü çocuklarının askeri ve siyasal güç kazanmaları, buna bağlı olarak da elde ettikleri yüksek makamların getirdiği servet ve itibardan kaynaklanıyordu (2005: 213).

Makro düzeyde bakıldığında bu dönemde Osmanlı'nın siyasal yapısındaki temel değişimin XVI. yüzyılın başlarından itibaren görülen İslamlaşma eğilimi olduğu söylenebilir. Barkey'e (2011:100) göre Osmanlı, II. Bayezid ve ardından I. Selim'in İslam dünyasına yönelen fetihlerinden sonra, demografik, kurumsal ve kültürel olarak değişim geçirerek kuruluş döneminden farklılaşmış, bir İslam İmparatorluğu kimliği kazanmıştır: *“Osmanlı'nın kendini yeniden tanımlamasındaki dönüm noktası, İslami dünyanın ve kültürün geleneksel eksenine karşı kazandığı zaferle birlikte gelmiştir.”* (142).

Diğer yandan saray teşkilatı da giderek karmaşık ve kurumsal bir yapıya dönüşmektedir. Padişah, İstanbul'un başkent olması ve Topkapı sarayının inşasıyla birlikte kamusal görünürlükten giderek uzaklaşmaya başlamıştır.

Topkapı Sarayı ... hanedanın vermeye çalıştığı o ürkütücü ihtişam hissini yaratan, dışarıya kapalı, esrarengiz bir iktidar alanı olarak kaldı. Burası bir yasak kenti... İç içe bir dizi eşmerkezli çember halinde inşa edilmişti. Dış çemberlerden iç çemberlere giden kapılardan geçildikçe, giriş izni sınırlanıyordu. Halk, sarayın ana kapısından birinci avluya girer, ama daha ileriye geçemezdi. Resmî işleri olanlar, konuyu Dîvan'a arz etmek için ikinci avluya girerler, ama daha ileriye geçemezlerdi. Üçüncü avluya sadece görevliler girebilirdi. Diğer bölümler ise sadece padişaha, ailesine ve ihtiyaç duydukları şahsî hizmetkârlar ile maiyetlerine ayrılmıştı. (Quataert, 2005: 154)

Bununla birlikte büyük bir imparatorluk merkezi olarak saray, sembolik gücün inşasında ihtiyaç duyduğu gösterişçi tüketim talebinin bir sonucu olarak kültürel üretimin himaye edilmesine de öncülük etmiştir. Bu çerçevede birçok zanaat ve sanat kolu sarayda yer bulmuş, saray üretici bir merkeze dönüşmüştür. Bu etkinliklerin doğal olarak padişahların tercihlerine göre artıp azaldığı görülmektedir. Necipoğlu'nun (1992) belirttiğine göre, Kanuni'nin geç dönemlerinde, padişahın lüks tüketime sırtını dönerek dindarlaşması nedeniyle gösteriş eskiye oranla azalmıştır. Kanuni saltanatının başında, saraydaki en kalabalık ehl-i hiref grubu olan kuyumcuların sayısı 1557-1558'de 69 iken 1566'da 39'a gerilemiştir (1992:199). Benzer bir durum saraydaki müzik için de geçerli olmuştur. *“Dindar bir kişi olan Kanuni ulemanın tavsiyesine uyarak 1555'te şarabı ve kahveyi yasaklayan bir ferman çıkardığı zaman musikiyi de yasaklamıştı... Saraydaki*

musiki çalışmaları böylece kesintiye uğradı. Oysa saltanatının ilk yıllarında sarayda mükemmel sazende ve hanende takımları vardı.” (Aksoy, 2003: 45)

Patronajı, yukarıda müzisyenler örneğinde görüldüğü gibi, önemli olduğu düşünülen bir kişi ya da bir grubun üretimine devam edebilmesi için koşullarının çeşitli vesilelerle iyileştirilmesi olarak da anlayabiliriz. Patrona bağlı olarak bu iyileştirme sürekli bir gelir tesisi olabileceği gibi, hediye ve lütuf şeklinde de olabilmektedir. Osmanlı örneğinde, himaye edilen sanatçılar, nakdi para, belli bir tımar, çeşitli mal ve elbiseler ya da devlet katında bir mevki verilme suretiyle desteklenmişlerdir (Kazan, 2010: 53-61).

Patrimonyal imparatorluk döneminde, saraydaki titiz eğitim ve ehl-i hiref atölyelerinin İstanbul’da yoğunlaşmış olması görsel sanatlarda saray merkezli ortak bir beğenin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Sürekli maaş ve düzenli ödemeler ayrık bir saray kültürünün ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır (Necipoğlu, 1992: 208).

Sarayın sanatsal patronajı tekelinde bulundurması, karşısında rekabetçi bir sanatsal ortamının ortaya çıkmasına vesile olabilecek hamilerin bulunmaması, estetik beğenin ve sanatsal değerliliğin çerçevesinin çizilmesi bağlamında Osmanlı sanatının billurlaşmasını kolaylaştırmış olmalıdır. Diğer yandan bu kolaylık, bir sosyal sınıfın sanatsal/kültürel araçlarla kendisini tanımlamasına da yardımcı olmaktadır. Bu anlamda sınıfsal aidiyet aynı zamanda kültürel bir aidiyeti de içermektedir. Buna paralel olarak, sosyal ayrımların belirginleşmesinde, ortak sanatsal beğenilerin de içinde yer aldığı bir kültürel ortamın önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Belirli bir sosyal grup için ya da o grubun talepleri doğrultusunda şekillenen yüksek kültür, uzun süreli bir istikrar dönemi içerisinde söz konusu grupların beğenilerine ve estetik kriterlerine uygun olarak şekillenmektedir. Elias’ın zanaatkâr sanatı şeklinde tanımladığı sanatsal üretim mekanizması ile vurguladığı nokta tam da burasıdır. Saltanat ideolojisi, emperyal hiyerarşi içerisinde hanedan ve saray merkezli olarak üstünlük ideolojisi şeklinde ortaya çıktığında, bu üstünlüğün yansıması sanatlarda estetik farklılaşma sürecini de tetiklemektedir. Sanatsal kriterlerdeki değişimler ise yine bu üstünlük ideolojisinin taşıyıcılarının belirlediği ya da bu ideolojinin öncellediği düşünsel bir zemine sahiptir. Necipoğlu’nun (1992:208) da belirttiği gibi, nasıl ki kamusal işleyiş bu merkezin iradesiyle üretilen kanunlar vasıtasıyla yönlendiriliyor ve sürdürülüyorsa, sanatsal beğeni de bu merkez etrafında şekillenen kanonlar aracılığıyla üretilmektedir.

Sonuçta seçkinler için yüksek kültür, siyasal ve kültürel bir özdeşleşim süreci içerisinde zühür etmekte ve toplumdaki sanatsal zevkin doruğunu temsil etmektedir.

Bu sosyo-kültürel ilişkisellik, yönetici elitlerin ortak bir estetik beğeni etrafında toplanması için gerekli zemini hazırlamaktadır. Belli bir yaşam tarzının stilizasyonu da bu süreci kuvvetlendirmektedir. Bu konum Weber'in statü tabakalaşması yaklaşımıyla örtüşmektedir (Weber, 2003: 277-286). İncelikli ve ihtişamlı bir yaşam tarzına yüksek estetik zevklerin eşlik etmesiyle, toplumsal hiyerarşinin en tepesinde yer alan saray ve çevresinin, statü onurunu koruma adına dışarıya karşı mesafe koyma ve dışlama stratejileri ürettiği görülmektedir. Osmanlı eliti, XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, kendileri ve hem içerideki hem de dışarıdaki diğerleri arasında, kendilerinin üstünlüğünün sembolik dışavurumu olarak özgün bir üslupla üretilen gündelik yaşam tarzı ve yüksek sanatsal beğeni vasıtasıyla, içerideki ve dışarıdaki seçkin zümrelere karşı sembolik-kültürel sermaye temelinde bir hiyerarşiyi üretme gücüne erişmiştir.

Saray etrafında örgütlenen Osmanlı yönetici seçkinlerinin yeni estetik standartlar etrafında kanonik bir sanat alanı yaratması, emperyal hiyerarşinin üretildiği iki sembolik boyutu da destekler niteliktedir. Estetik yönelimler, ortak varoluş koşullarına sahip olan belirli sınıflar için birleştirici bir unsur olduğu gibi, bu sınıfsal bütünlüğün dışında kalan ötekiler için de ayırt edici bir nitelik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bourdieu (2015), estetik eğilimlerin bu özelliğine vurgu yaparken, onların, tıpkı diğer beğeni biçimlerinin olduğu gibi, sosyal olarak birleştirici ve ayırıcı mahiyetleri olduğunu söylemektedir. Bourdieu'ye (2015: 90) göre estetik beğeni, belirli bir sınıfın varoluş koşullarıyla ilişkili olan koşulların bir ürünü olarak, benzer koşulların ürünü olan herkesi birleştirirken, onları diğer herkesten ayırır. Bu açıdan bakıldığında, Osmanlı saray elitizminin ürettiği emperyal hiyerarşi, bir sosyo-kültürel parametre olarak beğeni ekseninde bir kez daha doğrulanmaktadır. İmparatorluk geleneğine uygun olarak Osmanlı merkezinde bulunan seçkinler, bu yeni estetik yönelimler sayesinde, imparatorluğa tâbi içerideki yerel elitlerle ve dışarıdaki rakipleriyle kendileri arasında toplumsal bir ayırım inşa edebiliyorlardı.

6.3.1. Osmanlı'da Saltanat ideolojisi

Saltanat ideolojisinin tam olarak geliştiği dönem Sultan Süleyman Dönemi olarak kabul edilmektedir. Bu ideolojinin kökeninde ise bireysel bir ideolojiden çok bir hanedan

ideolojisinin yatması önemlidir. Sultan'ın yaşadığı yer olan İstanbul ise hanedanın ve onun ideolojisinin yansıdığı fiziksel yer olarak önemli bir anlam yüklenir ve İmparatorlukla özdeşleşir.

İstanbul kentinin saltanat ideolojisine yönelik bir imge kazanması iki kez olmuştur: Birincisi Bizans Döneminde, ikincisi Osmanlı Döneminde. Her iki dönemde de İstanbul kentine sağlanan maddi ve manevi avantajlar onu bir imparatorluk yani sultani saltanat kenti yapmış ve ona bağlı bir kentsel imgelemin oluşmasını sağlamıştır. S. Vryonis her iki dönemde de İstanbul'un kazandığı bu anlamın oluşmasında, devamlılığında ve sosyal ve politik güç ilişkilerinin belirlenmesinde aşağıdaki noktaların rol oynadığını vurgular:

- 1) İmparatorun kimliğinde merkezileşen bir sanat
- 2) Kenti korumak için kente ait kılınan kutsal kişiler aracılığıyla kenti mukaddesleştirme
- 3) Karmaşık yapıya sahip güçlü bir bürokratik ve anı sistemi (arşiv) kurma
- 4) Bürokrasiye bağlı olarak bir dil sisteminin oluşması
- 5) İmparatorun özel korunması ve devletin korunması için geliştirilen askeri bir sistem
- 6) İmparatorluğun gelirinin biriktirilmesi ve merkezileşmesi
- 7) Nüfus yoğunluğunun toplanması
- 8) Fiziksel çevreyi anıtsallaştırma
- 9) İmparatorluğa bağlı tören geleneklerinin belirlenmesi ve uygulanması. (Yenişehirlioğlu, 1999: 18)

Osmanlı İmparatorluğu'nun Kanuni döneminde en geniş topraklarına ulaşması ve sınırlarını belli ölçüde konsolide etmesiyle birlikte, artık bir denge konumuna ulaştığı söylenebilir. İmparatorluk tartışmasından da hatırlanacağı üzere, bu bir dönüm noktasıdır. Dışarıdaki kaynaklara fetih ve talanla el koyarak elde edilen zenginlik dönemi sona ermektedir ve ekonomik ya da kültürel anlamda zenginleşme, bundan sonra içerilmiş kaynakların yeniden üretilmesi ve bunların geliştirilmesi yoluyla olmak durumundadır. Bu nedenle, Osmanlı estetiğinin, üzerinde yükseldiği büyük geleneklerden devraldığı kültürel mirasların “melez” bir birleşimini kendi özgül konumundan kaynaklanan koşullar içerisinde harmanlayarak, özgün bir Osmanlı üslubunun oluşması ile birlikte, yeni bir aşamaya ulaştığı söylenebilir.

Necipoglu (1992: 196), bu yeni aşamayı, yani kendini keşfetme anlamında sosyal ve sanatsal kimlikleşme sürecini⁵⁶, Süleymaniye külliyesinden örnek vererek

⁵⁶ Necipoglu'na (1992:196-198) göre Osmanlı sınırları belirginleştikçe, benlik duygusu ve kültürel farklılık ortaya çıkmış ve bu da Osmanlı'nın eski evrensellik iddialarının sönümlenmesini, içeride kendisini öncelikle ortodoks bir İslam toplumu olarak daha katı bir şekilde tanımlamasını getirmiştir. Siyasi ve kültürel olarak yeni sınırlar, yeni bir estetik kanon aracılığıyla ifadesini bulan yeni bir bağdaşıklıkla sonuçlanmıştır. XVI. yüzyıl ortalarında başlayan bu dönüşüm, Doğu ve Batı'nın kavşağında kurulmuş bir imparatorluğun yönetici seçkinlerinin, kendilerini diğerlerinden farklı kılma gayelerinin bir parçasıdır. Sonuç olarak Osmanlı'ya özgü

açıklamaktadır. Ona göre, saltanatın ihtişamının dışsallaştırılmasının bir örneği olarak Süleymaniye, sanatsal anlamda Osmanlı'nın bir öz-farkındalık durumunun göstergesidir ve Kanuni'nin erken dönemlerinde görülen artistik anlatımın eklektik ve senkretik karakterinden oldukça farklıdır.

Bu statüye dayalı kültür politikası Osmanlı patronaj sisteminin biçimlenmesinde de kendini göstermektedir. Osmanlı himaye sisteminin kurumsallaşmış bir hiyerarşisi bulunmaktadır. Buna göre en başta saltanat sarayı, sonrasında şehzade sarayları, ondan sonra da yüksek devlet görevlilerinin bürokrasideki konuma göre sıralanan bir diziliş söz konusudur (Kazan, 2010: 19). Bu hiyerarşik yapı kendisini ortaya konulan eserlerde de somutlaştırmaktadır. Necipoğlu'nun (1992) belirttiği gibi:

Tıpkı Osmanlı yönetici eliti içerisindeki her grubun giydikleri giysilere göre tanımlanabilmesi gibi, mimari eserlerin patronlarından beklenecek komisyon da onların her birinin sosyal statüsüne uygun düşecektir. Hiçbir şehzade, prenses ya da sadrazam bir sultan camisini kopya etmeyi hayal edemez, tıpkı hiçbir vezir ve kaptanı deryanın da hanedan ailesinin ya da sadrazamın camisiyle aşık atmaya teşebbüs edemeyeceği gibi. (210)

Sanatçıların sarayla ilişki kurma biçimleri de az çok belirli kaidelere bağlıdır. Kazan (2010) saraya eser takdim etme ve destek arama yolları ve sarayın bu girişimlere karşılık verme biçimlerinin, saraya hediye sunma bağlamında değerlendirilerek, bir takım kuralları olduğunu vurgulamaktadır. Hediye alma/verme süreçleri *Teşrifat Kalemi* tarafından yürütülürdü (Kazan, 2010: 41).

Diğer taraftan bu hediyelerin verilmesi ve karşılık bulabilmesi noktasında da önemli bir aracının tavsiyesi oldukça işlevseldi. Bu mekanizma aşağıdan yukarıya işleyen bir himaye sisteminin önemli bir parçasıdır. Bununla birlikte sanatçıların saraya eserlerini sunabilmeleri için bazı günler özel bir fırsat sunmaktadır. “*Sanatkârlar, saraya hediye takdim ederek sanatçı kişiliklerini göstermek için cülusları, bayramları, mevsimleri, doğumları, düğünleri, ölümleri, sultanların inşa ettirdikleri külliyelerin küşâd merasimlerini kısaca her şeyi bir vasıta bilirlerdi.*” (Kazan, 2010: 42).

yeni görsel kanonun kurulmasıyla, yabancı sanatsal modeller olarak hem İran hem de Avrupa etkisi giderek azalmıştır.

6.3.2. Osmanlı Sarayı İçin Bir Model

Osmanlı'nın kuruluşundan itibaren Ortadoğu coğrafyasının en büyük siyasi gücü Moğol devletleriydi. Bütün bu coğrafya Batı Anadolu'nun küçük bir kısmı dışında Moğol etkisi altındadır. XV. yüzyılın başında Timur'un I. Bayezid'i yenerek Osmanlı Devleti'ni bir kargaşalık ortamına sokmasının hatırası da sıcaktır.

Böyle bir durumda güç ve ihtişam, kadim kültür ve uygarlık merkezleri üzerinde hâkimiyet kuran Moğol hükümdarlarının elindedir. Osmanlı'dan bakıldığında, bu merkezlerin kültürel yapısı kendisi için de bir model teşkil etmektedir. Özellikle XV. yüzyılın ikinci yarısında Hüseyin Baykara'nın (ö. 1506) Herat sarayı tüm bu bölgenin en yüksek kültür ve sanat merkezi konumuna ulaşmıştır.⁵⁷ Hüseyin Baykara'nın yaratmış olduğu ideal devlet adamı ve saray teşkilatı algısının Osmanlı toplumsal hafızasında uzun süre muhafaza edildiğini, yaklaşık bir yüzyıl sonra ünlü Osmanlı tarihçisi Gelibolulu Mustafa Ali'nin Osmanlı sistemine getirdiği eleştiriler karşısında örnek gösterilmesinden anlamak mümkündür. Fleischer (2000), Mustafa Ali'nin görüşlerini şu şekilde özetlemiştir: “... hükümdarların bilgili ve yetenekli kişileri çevrelerinde toplamaya yalnız eğilimli olmakla kalmayıp bunu görev de bildikleri Herat sarayını kusursuz bir siyasal ve kültürel ortam olarak görüyordu.” (72).

Herat sarayının örnek bir model olarak algılanmasında, Hüseyin Baykara'nın şöhretinin yanı sıra ünlü Türk şairi ve aynı zamanda veziri olan Ali Şir Nevai'nin etkisi de büyük olmalıdır. Bununla birlikte Herat sarayının Osmanlılarca örnek alınma nedenleri arasında, Türkçe'nin edebi bir dil olarak kullanılması konusunda gösterilen hassasiyetin de yer alması mümkündür. Findley (2008), iki merkez arasında Türkçe üzerinden kurulabilecek ilişkiyi için şöyle diyor: “... Osmanlı sarayının batıda Osmanlı Türkçesinin daimi edebi merkezi oluşu gibi, 15. yüzyıl Timurlu sarayı da doğudaki Çağatay Türkçesinin edebi merkezi haline geldi.” (127). XV. yüzyılın sonlarında Ali Şir Nevai'nin Çağatay divânı kopyalanmış ve İstanbul'da da okunmaya başlanmıştır. İki saray arasındaki coğrafi uzaklığa rağmen, kültürel yakınlık oldukça çarpıcıdır.

Bu arada Hüseyin Baykara'nın bir sanat koruyucusu olarak şöhreti de eşsizdir. Kantemir (1979), Hüseyin Baykara'dan, *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* adlı çalışmasında “Şark müzisyenlerinin hamisi” diye söz etmektedir (242). Buna ek olarak, onun tertipleştirdiği musiki meclislerini anmak ve övmek maksadıyla, Evliyâ

⁵⁷ XV. yüzyıl boyunca Herat Sarayı ve ekolü ile ilgili ayrıntılı bir analiz için bkz. (Abbasoğlu, 2015).

Çelebi'nin *Seyahatnamesi*'nde hoşuna giden musiki meclisleri için çokça kullandığı "Hüseyin Baykara faslı" şeklindeki ifadesi dikkat çekicidir. Hüseyin Baykara'nın bu büyük ünü nedeniyle, Feldman'a (1996) göre, Osmanlı'da XVII. ve XVIII. yüzyıllarda, tarihsel olarak gerçek dışı ilişkiler içinde anlatıldığı da görülmektedir. Örneğin Abdülkadir Meragi'nin Baykara'nın sarayında müzisyen olduğuna yönelik anlatılar bulunur. Meragi, 1435 senesinde, Moğol hükümdarı Şahruh zamanında Herat'ta çıkan bir veba salgınında ölmüştür. Hüseyin Baykara onun ölümünden sonra dünyaya gelmiştir. Böyle bir ilişkinin kurulması tarihsel olarak mümkün değildir. Feldman (1996: 39), Abdülkadir Meragi'nin de patronu yapılmak suretiyle, aynı anda hem en büyük Türk şairinin hem de en büyük Türk müzisyenin koruyucusu haline getirilerek Hüseyin Baykara'nın idealize edilme sürecinin tamamlandığı düşüncesindedir. Hüseyin Baykara'nın kültür ve sanatların koruyucusu sıfatı ile ulaştığı zirve, Osmanlı Sultanları için de örnek bir model oluşturmuştur. İstanbul'un Herat benzeri bir merkez olma konusundaki gayretlerini Öztuna (1969) şu şekilde özetlemiştir:

Bu dönem boyunca İstanbul, bir kültür merkezi olarak Herat'ın yerini almak için uğraştı... İstanbul, Herat'ın yerini ancak Sultan II. Beyazid'in (1481-1512) son yıllarında alabildi. Bu Fatih ve onun oğlu II. Beyazid'in büyük bir siyasi güçle kültürü himaye etme iradeleri ile mümkün oldu ve ancak I. Yavuz Selim (1512-1520) tarafından tamama erdirildi. (263)

Öztuna'nın yaptığı tespit aynı zamanda Ortadoğu'daki Moğol hâkimiyetinin de sona erdiği dönem olan XVI. yüzyıl başlarını işaret etmektedir. Bu durum, Moğol saraylarının himayesinde olan müzisyenlerin hareketlerine serbestlik kazandırmış olmalıdır. Çünkü Arpad'ın belirttiği üzere, en üsttekinden en alttakine, genel olarak Moğol yöneticiler, himayesi altındaki sanatkâr ve bilim adamlarının hareket etmelerine müsaade etmemektedir. Arpad, Moğol hükümdarlarında patronajın genel karakterini resmederken bu manzarayı betimlemektedir:

... Osmanlı Hanedanı'nın metbuu olan Timur'un oğlu olup, Ortaçağ Asyası'nın aristokratik adet ve an'anelerine, Timur'un henüz yaşayan hatıralarına bağlı bulunan Şahruh'un daima yanında bulundurduğu ve devlet sırlarını yakından bilen baş musikişinasını, bir müddet önce mağlup ettikleri bir hükümdarın torununa hizmete göndermesi, o devrin adet ve teamüllerine tamamen aykırı idi. O yıllarda değil hükümdar, Timur'un emirleri bile kendi hanende ve sanatkârlarını bir tâbi bey ve hana

göndermek şöyle dursun, birbirlerine dahi vermiyor ve göndermiyorlardı. (aktaran Bardakçı, 1986: 45)

Hüseyin Baykara'nın 1506'daki ölümünden sonra, Moğol etkisinin azalması ile eş zamanlı olarak Osmanlı genişleme stratejisinin Doğu'ya yönelmiş olması, özellikle I. Selim zamanında daha önce değinmiş olduğumuz üzere, makam coğrafyası olarak belirlediğimiz bölgelerde Tebriz, Bağdat, Kahire gibi kültür merkezlerinin İmparatorluğa katılması ile Osmanlı'nın bölgenin süper gücü olarak konumlanması da gerçekleşmiştir. Kerovpyan ve Yılmaz'a (2010) göre, Osmanlı'nın Doğu'daki toprakları ele geçirmesi ile kazandığı statünün, musiki yaşantısı açısından iki önemli sonucu olmuştur. İlk olarak ele geçirilen merkezlerde bulunan müzisyenler İstanbul'a götürülmüşler ve saraydaki musiki hayatına katılmışlardır. İkinci olarak da özellikle Moğol sonrası dönemle birlikte Moğol himayesindeki birçok sanatçı hamisiz kalmış, bir kısmı en büyük çekim merkezi haline dönüşen Osmanlı sarayına yönelmişlerdir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010: 20-21). Bu nedenle, Feldman'ın (1996) belirttiği gibi, XV. yüzyıl sonlarından XVII. yüzyıla kadar İstanbul, "*genel olarak Herât sarayının, yani İran kültür dünyasının repertuarını ve tarzını devam ettirmiştir.*" (39-40).

YEDİNCİ BÖLÜM

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA YÜKSEK MÜZİK ALANI, 1700-1839

XVII. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nda geniş çaplı siyasal ve toplumsal değişimlerin görünür hale geldiği bir sürecin başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Bu süreci tetikleyen ana etkenlerden biri kuşkusuz Osmanlı'nın kuruluşundan itibaren devam eden coğrafi genişlemesinin artık sona ermiş olmasıdır. Bu durum, coğrafi genişlemeye bağlı olarak dışarıdaki kaynakların aktarımı yoluyla kurulu düzenin devam ettirilmesini olanaksız kılmıştır. Bu nedenle içeride kurumsal düzeyde yeni bir düzenleme ve yeni kaynak yaratma mekanizmalarının tesis edilmesi ihtiyacının, kaçınılmaz olarak ortaya çıktığı görülür.

İmparatorlukta siyasal, toplumsal ve ekonomik açılardan önemli değişimlerin gerçekleşmeye başladığı bu yeni dönemde, müzik alanında da çarpıcı bir dönüşümün yaşandığına tanıklık edilmektedir. Bu yüzyıla kadar, İslamî/Ortadoğu saray müziği geleneklerinin, çoğunlukla bu bölgelerden gelen müzisyenlerin belirleyiciliği altında bir yeniden üretimi olarak değerlendirilebilecek Osmanlı yüksek müziği, hem müzikal üretim hem de müzisyenlerin toplumsal nitelikleri bakımından gözle görülür değişimler geçirmiştir. Bu bölümde, müzik alanında çok boyutlu işleyen bu değişme sürecini, XVII. yüzyıldan itibaren Osmanlı yüksek müzik alanının içerisinde geliştiği *Büyük musiki geleneğinden* ve iktidar alanından *özerkleşme* süreci olarak ele alacağız.

7.1. XVII. Yüzyılda Toplumsal Yapıdaki Değişmeler

Siyasal tarih açısından genellikle bir zirve döneminin ardından gelen bir gerileme yılları olarak kabul edilen XVII. yüzyıl sonrası dönemin unsurları, imparatorluğun yaklaşık olarak üç yüz yıllık varlığı boyunca geliştirdiği iktisadi, sosyal ve kültürel stratejilerin önemini yeterince açıklamaktan uzaktır.⁵⁸ XVI. yüzyılın ikinci yarısında değişmeye başlayan klasik Osmanlı düzenini idealize eden, yeni dönemi düzenin bozulduğu bir çağ olarak algılayan XVII. yüzyılın ıslahatçı entelektüellerinin inşa ettiği gerileme ya da bozulma paradigması, modern Osmanlı tarihçiliği için de kabul gören yaklaşımlardan birisi

⁵⁸ Gerileme paradigması çerçevesinde meselenin ele alınışı açısından bkz. (İnalçık, 2008).

olarak ortaya çıkmıştır.⁵⁹ Gerileme paradigması, Osmanlı'nın yeni döneme uyum sağlama tavrını/becerisini incelemekten ziyade, düşüşün nedenleri üzerine yoğunlaşmayı tercih etmekte, bir geçmiş “altın çağ” idealinin arayışına ve övgüsüne dönüşmektedir. Bu bakış toplumsal ve siyasal düzlemde genel bir bozulmayı esas alırken, İmparatorlukta toplumsal farklılaşma dinamiklerini de bir tür yozlaşma süreci olarak okumayı dayatmaktadır. Oysaki XVII. yüzyıl, imparatorluğun yeni koşullara adaptasyonu, devlet-toplum ilişkilerinin yeniden şekillenmesi, toplumsal hayattaki değişimler ve yeni ekonomik ya da kültürel süreçlerle birlikte imparatorlukta çok katmanlı bir değişimin somutlaşmaya başladığı bir tarihsel dönem olarak da değerlendirilebilir. Barkey'in (2008:36) vurguladığı gibi sistemin uyum sağlama yeteneği ve esnekliği, başarısızlık anlamına gelmekten ziyade, kendini idame ettirebilme kapasitesine işaret etmektedir. Bu nedenle uzun ömürlü bir imparatorluk yapısının değişen tarihsel koşullar karşısında kendisini yenilemesi, dönüştürmeye çalışması ya da zorunlu olarak bunları yapmasının gerekleri üzerinde eleştirel bir okuma yapmak da mümkündür.

7.1.1. Merkezi İdarede Değişmeler

Patrimonyal bir imparatorluk görüntüsünün gerisinde Osmanlı'nın altı yüzyılı aşan tarihi boyunca iktidar alanının bir süreç içerisinde değişiklikler yaşadığı, farklılaştığı göz ardı edilir. Oysa kuruluşundan çöküşüne kadar özellikle merkezi yönetimde gücün organizasyonu bağlamında birçok farklılaşma yaşanmıştır. Quataert'e (2005) göre, Osmanlı'da “...*iktidarın merkezi, soylulardan padişaha, padişahın kendisinin hanehalkına, ardından da vezir ve paşa hanehalklarına*” (146) doğru bir evrim geçirmiştir. Tezcan (2010) ise 1453 ile 1580 arasını patrimonyal imparatorluk dönemi olarak nitelerken, XVI. yüzyıl sonlarında Osmanlı klasik nizamının değişmesi ile başlayan yeni dönem ikinci imparatorluk olarak adlandırmaktadır.

XVII. yüzyıldan sonra padişahların yönetici vasıflarında dönüşüm gerçekleşmiş, idareci ve komutan vasıflarına ihtiyaç duyulmamış, onlar daha ziyade “*yönetim sürecinin*

⁵⁹ Altın çağ idealinin yalnızca modern tarihçilik tarafından değil, aynı zamanda Osmanlı tarihçiliği içerisinde de üretildiği görülmektedir. Osmanlı için bir değişim yüzyılı olan XVII. asırda, vaziyet Osmanlı aydını tarafından bir çöküş olarak anlaşılmaktadır. Çöküşün engellenmesi için padişahın eski güzel günlerdeki uygulamaları yeniden tesis etmesi talep edilmektedir. Padişaha ve devlet adamlarına yönelik olarak, içeriğinde bu taleplerin ve yol göstermelerin bulunduğu nasihatnâme türünde çeşitli eserlerin kaleme alındığı görülmektedir. Gelibolulu Mustafa Ali, Naima, Koçi Bey, Kâtip Çelebi, Lütfi Paşa ve Peçevi İbrahim Efendi'nin çalışmaları bunlara örnek olarak gösterilebilir.

simgesi olma ve bu süreci meşrulaştırma” (Quataert, 2005:146) noktasında sembolik bir işlev üstlenmişlerdi. Sultanın idareci olarak yetkilerini hanedan ve kapıkulu ile paylaşması iktidar alanını genişletmişti. Diğer yandan, klasik dönemden farklı olarak, Osmanlı tarihinde artık hizipler arası mücadeleler ya da isyanlar neticesinde tahttan indirilen padişahları görmek olağan bir hal almıştı. XVII. yüzyıl ile XIX. yüzyıl arasında sekiz padişah kendi istekleri dışında tahttan indirilmişlerdi. Taht adayları için sancağa çıkma uygulaması kalkmış, kafes sistemine geçilmişti. Klasik dönemden farklı olarak padişah adayları, eskiden olduğu gibi yönetici meziyetlerini geliştirebilecekleri sancak saraylarında değil, İstanbul’daki saraylarda bir kafes hayatı yaşayarak iktidara gelecekleri zamanı beklemekteydi. Sancak saraylarının tasfiyesi, hanedan yaşantısının ve kültürünün başkentle sınırlı kalmasına neden olmuştur.

Tezcan’a (2010) göre XVII. yüzyıl ile birlikte başlayan ikinci imparatorluk döneminde yönetici zümrelerdeki ayrılaşmalar ve çeşitlilik artmıştır. Saray çevresinin mutlakiyetçi eğilimlerini, değişen ve büyüyen yapısıyla kapıkulları destekler niteliktedir. Tezcan ulemanın, askeri sınıf içerisinde kapıkulunun temsil ettiği mutlakiyetçi eğilimlere karşı meşrutî bir eğilimin tarafı konumuna geldiği iddiasındadır. Bu dönemde kapıkulu sayısındaki belirgin artış sayesinde siyaset taifesi genişlemiştir. Ancak esas önemlisi kapıkulu olma prosedürlerinin patrimonyal döneme göre farklılaşmış olmasıdır. Kapıkulluğu, artık devşirme sistemi içerisinde seçilerek oluşturulmuş bir yapıdan uzaklaşmış, Müslüman reayanın satın alabilir hale geldiği bir makama dönüşmüştür. Osmanlı klasik sistemini dönüştürücü bir şekilde askeri-reaya ayırımı akamete uğratan Müslüman avamın devlet sınıfına geçişinin mümkün hale gelmesi, eskiden olduğu gibi ne fetihlere, ne devşirmeye ne de asalete dayanmaktadır. Osmanlı devlet sisteminin Müslüman uyrukları için kapıların açılması, din temelinde yönetici ve halk sınıflarını ortaklaştırırken, gayrimüslim tebaayı reaya haline getirmektedir.

7.1.2. İlmîye Sınıfının Yükselişi

İmtiyazlı bir sınıf olarak ilmîye, bu yeni dönemde Osmanlı toplumsal hayatında etkisini giderek artmış, Padişahların tahta çıkması ve tahttan indirilmesi konularında daha önceki dönemlerden farklı olarak fetvalar vasıtasıyla belirleyici olmuştur. Ulema bir anlamda Osmanlı tahtının meşruiyetini belirleyici güç haline gelmiştir. Dini otorite olması yanında İmparatorluk çapında tüm hukuk ve yargı işlerini de üzerine almıştır. Medreseler

ve alt birimleriyle, saray dışındaki, neredeyse bütün eğitim işlerini üstlenmiştir. Diğer taraftan devletin resmi görevlileri olarak yönetici seçkinler zümresine de dâhildiler (Zilfi, 2008:11).

XVII. yüzyıldan itibaren ilmiye hiyerarşisinin tepesinde bulunan ulemanın giderek kendi içine kapalı ve imtiyazlı ailelerden müteşekkil bir yapıya dönüştüğü görülmektedir. Şeyhülislamlık, kazaskerlik, büyük şehirlerin kadılikları ve büyük medreselerin müderrisleri gibi ulema hiyerarşisinin en üst seviyelerini teşkil eden makamların yarısından fazlası XVI. yüzyıl ortasından XVII. yüzyıl ortasına kadar birbiriyle akrabalık ilişkileri de olan on bir aile arasında paylaşılmıştır. Bununla birlikte yüzde 79'unun ise daha önce idarede veya yargıda görev almış kişilerle ilişkisi vardı (Tezcan, 2009: 393). “17. ve 18. yüzyıllarda İstanbul’da zengin ve güçlü ulema aileleri birbirlerinden kız alarak ayrı bir üst sınıf grubu oluşturdular.” (Quataert, 2005: 213) Akrabalık ilişkileri veya sosyal sermaye Osmanlı yönetim aygıtında yer almak için giderek daha önemli bir kriter olmaya başlamıştır. Oysa Kanuni döneminin Habsburg büyükelçisi, Osmanlı’da yüksek mevkiler için yapılan atamaların aile bağlarına göre değil yetenek ve iyi hizmetin karşılığı olarak yapıldığını hayranlıkla anlatmaktadır (Zilfi, 2008: 27). XVIII. yüzyıla gelindiğinde ise bu makamlar nerdeyse babadan oğula miras kalan bir mülk niteliğine bürünmüştür. Zilfi’ye (2008:218-31) göre XVIII. yüzyıl uleması, Osmanlı tarihi içerisinde aristokratik özellikler sergileyen tek sınıf olarak ayrıcalıklı bir konuma erişmiştir. Diğer yandan bu ailelere mensup olmayıp yüksek makamlara gelebilenler de vardı. Ancak bunlarda genellikle saray, kapıkulu ya da bürokrasideki belirli himaye ilişkileri içerisinde, yani güçlü bir sosyal ağın içerisinde bu mevkilere ulaşabiliyorlardı. Faroqhi (2011), taşradan gelip İstanbul’da ulema hiyerarşisinde veya devlet katında daha yüksek makamlara ulaşmak isteyenler için şöyle bir tablo çizmektedir:

16. ve 17. yüzyıllarda ilmiye sınıfındaki bir gencin mesleğinde yükselmesi her şeyden önce kendi bilgisine ve müderrislikte gösterdiği başarıya bağlıydı; ama tabii sırtını dayayacağı bir koruyucunun çabaları da çok önemliydi. İstanbul’a gelişin hemen ardından aranmaya başlanan böyle bir koruyucu, bazı istisnalar görülmekle birlikte, çoğu zaman İstanbul kadısı ya da bir kazasker olurdu. Bu kişi, koruması altındaki gencin yükselmesini kolaylaştırabilirdi; çünkü yüksek dereceli kadılar ve müderrisler bir göreve getirildikleri zaman yanlarına mesleğe yeni başlamış gençleri de alabilirlerdi. Hatta korumaları altındaki genci bir paşaya salık verebilir ya da sultana takdim edebilirlerdi. Bu tür ilişkiler meslekte yükselmede çoğu zaman büyük avantajlar sağlamaktaydı. Ama bir koruyucuya bağlı

olmanın riskleri de vardı. Kazaskerler ya da şeyhülislam, vezirler kadar sık olmasa bile, azledildikleri zaman, korumaları altındaki gençlerin meslek yaşamı da büyük ölçüde tehlikeye girerdi. (81-82)

Öte yandan ulemanın imtiyazlı bir sınıf olmasıyla ilişkilendirilebilecek bir görüntü de İstanbul'daki ikametgâhlarıdır. İstanbul'un çoğunlukla sınıfsal ayrımlara dayanmayan mekânsal organizasyonu tezat oluşturacak şekilde, ulemanın şehrin merkezi bölgelerinde yoğunlaşan bir yerleşim örüntüsü sergilediği görülmektedir. Zilfi'ye (2008) göre bunlar genel olarak Ayasofya, Süleymaniye, Beyazıt ve Fatih camii gibi büyük külliyelerin çevresinde yaşamaktaydı. İmtiyazlı bir sınıf haline gelen ulemanın imparatorluktaki diğer seçkin gruplardan farklı olarak sahip oldukları zenginliklerin müsadere edilmesi de çok zordu. Mülklerini miras yoluyla kendi çocuklarına bırakabiliyorlardı. XVIII. yüzyıla gelindiğinde şehrin zenginlik ve itibar kaynağı olan kurumlar çoğunlukla ulemanın elindedir (Zilfi, 2008: 25-6). Bununla birlikte siyasi elitlerin vakıflar aracılığıyla devlet dışında yeni zenginlik kaynakları ürettikleri, vakıfların yönetimini üstlenen yüksek ulemanın bu sayede mali ve siyasi gücünü artırdığı da görülmektedir (Abou-El-Haj, 2000: 83-4). Quataert'in (2005) belirttiği gibi, "1650 dolaylarında dinî vakıflara dayanan vezir ve paşa kapıhalklarıyla başlayan bir süreç içinde, Osmanlı dünyasında servet yolu ile edinilmiş statü, makam sahibi olarak edinilmiş statüyle boy ölçüşmeye başladı." (214-8). Bu süreç ekonomik zenginlik vasıtasıyla yükselen yeni toplumsal grupların İmparatorluktaki yerleşik siyasal elitlerle kaynaşabilmesinin imkânlarını yaratmıştır.

7.1.3. Bürokrasinin Genişlemesi

İlmiye sınıfının yükselişiyle ilişkili olarak bürokrasi elitlerinin XVII. yüzyıl sonrasında İmparatorluk'ta etkinliğini artıran bir diğer grup olarak öne çıktığı görülmektedir. Fleischer (2000), Kanuni döneminde gelişen bürokratik sınıfın sonunda Kalemiye denilen bir devlet memurları sınıfını ortaya çıkardığına vurgu yapmaktadır. Kapı işlerinin genel bir uygulama olarak devşirme Enderun ya da Birun silsilesinden geçen gayrimüslim tebaaya açık olduğu klasik sistemin aksine, bu yeni durum özgür doğmuş müslüman halk için devlet kapısında yükselmenin yeni imkânlarını hazırlamaktadır. Özellikle ilmiye kademelerinde yüksek mevkilere çıkamayanlar için Kalemiye devlet katında görev alabilmelerine fırsat tanıyan ikinci bir seçenek haline gelir: "*Genişleyen*

kalemiye çok sayıda yetişmiş, okur yazar katip gereksinimi doğurdu ve ilmiyeden gelenlere profesyonel katiplere yüksek payeler ve maaşlar verilerek özel bir onur tanındığından, ilmiyeden yetişmiş önü kapalı kişiler için büsbütün çekici bir mesleki seçenek oluşturdu.” (2000:229).

Findley’in (2008:149) vurguladığı gibi devlet bürokrasisi o kadar genişlemişti ki, artık saraya sığmıyordu. Bu nedenle yeni kurumsal yapıların ortaya çıktığı görülmektedir. Osmanlı idaresinin merkezi haline gelecek olan Bâb-ı Âli’nin ortaya çıkması bu sürecin bir ürünüdür. Burası hem sadrazamın ikametgâhı hem de resmi bir devlet dairesi olarak işlev kazandı. Bu kurumları dolduran kalem efendilerinin sayısı ve nüfuzu, yönetici sınıf içindeki diğer gruplara göre çok daha fazla artmıştı. Kalemiyenin yüksek memurlukları, zamanla ulema da görüldüğü gibi belirli ailelerin kurduğu hiziplerin etkisine girdi. İntisap ve himaye etme ise yine mevcut ilişkiler içerisinde geçerli bir model olarak yerleşmişti. Osmanlı’da “... *hamilik öncelikle kan bağına dayanırdı, ama dostluk, evlilik bağları cinsel ilişkiler, etnik ve coğrafi köken, maiyet hizmeti ve hoca-talebe bağları da intisap ağlarının oluşturulmasında önemli rol oynardı.*” (Fleischer, 2000: 18). Emecen’e (2016) göre ise kalemiye erbabının ön plana çıkması hanedanın meşruiyet araçlarının da değişmesine neden olmuştu. “... *birçoğu vezirlerle evli hanedanın kadın üyelerinin zengin vakıfları ve şaşaalı binaları, sahilsarayları giderek daha da gösterişli hale geliyordu. Bu uygulamalar, vaktiyle sindirilmiş köklü ailelerin güçlenmesine, yenilerinin ortaya çıkmasına, ulema aileleriyle birlikte bunların hanedanla akraba olarak iktidarı paylaşma eğilimine yol açacaktı.*” (Emecen, 2016:415).

7.1.4. Şehirleşme ve İstanbul’un Değişen Kentsel Dokusu

Diğer yandan bu dönem için toplumsal hayatın değişmesine neden olan esas gelişmelerden birisi XVI. yüzyılda tüm doğu Akdeniz coğrafyası için de geçerli olan genel bir nüfus artışı olgusudur (Braudel, 2017(I): 518-521; Cook, 1972: 33-37). Osmanlı’da bu yüzyılda taşra nüfusundaki artış yüzyıl sonlarında şehirler üzerindeki nüfus baskısı yaratacaktır. Bunun nedenleri arasında nüfusun toprağı terk etmesini önleyici bir

mekanizmaya sahip timar sisteminin çökmesi ve Anadolu’da sıklıkla görülmeye başlanan Celali isyanlarının ortaya çıkardığı güvenlik sorunları gösterilebilir.⁶⁰

Celali isyanlarının yarattığı güvenlik problemleri kırsaldaki insanları duvarlarla çevrili olması nedeniyle güvenli gördükleri şehir merkezlerine yönelmiştir (Faroqhi, 2000: 334-7). Timar sisteminin bozulması ile XVII. yüzyılda şehirlerdeki askeri ve idari zümreler boşalan toprakları ele geçirmiş, bu sayede güç ve nüfuzlarını arttırmışlardır. “*Bunlar giderek zenginleşip şehirlerin ana cemiyet yapısında seçkin bir yer kazanmaya başladılar.*” (Emecen, 2016: 395).

Siyasi ve idari alanda genişlemeyle birlikte bu nüfus artışıyla birlikte İstanbul’un toplumsal yapısında da bir takım değişikliklerin olması beklenen bir durumdur. Yönetici sınıf dışında “*imam, hatip, müezzin, şeyh, derviş gibi dini zümre mensupları, müteveli, muhassıl, mültezim gibi vergi toplayıcıları, müderris, ases, subaşı gibi diğer kamu görevlileri*” şehir hayatında önemli bir yere sahipti. Bu gruplar içerisinde varlıklı kimseler bulunuyordu. Emecen’e (2016) göre “[r]esmi kayıtlara aksetmemiş olmakla birlikte, muhtemelen şehrin ekonomik hayatını yönlendirmede bunlar mühim bir fonksiyon icra ediyorlardı.” (394). XVII. yüzyılda yeniçerilerin askeri vazifelerinin dışına çıkarak kent hayatında yeni roller üstlenmeleri de üzerinde durulması gereken değişimlerden birisidir. “*Yeni nüfuz sahibi güçler arasında, bilhassa şehirlerin emniyeti için gönderilmiş bulunan yeniçerilerin ticaretle meşgul olmaya başlamaları, Avrupalı tacirlerle münasebetlerini ve aracı rollerini geliştirmeleri, ilginç bir seyir olarak dikkati çekmektedir.*” (Emecen, 2016:395).

Quataert (2005) ise XVIII. yüzyıla gelindiğinde iki yeni sermaye grubunun Osmanlı toplumsal hayatında öne çıktığı vurgular : “*Bunlardan ilki, yükselen uluslararası ticaret ve meta dolaşımındaki genel artış sayesinde serpilip gelişen yeni Müslüman ve gayri Müslim tüccar gruplarıydı. İkincisi de, 1690’larda yaratılan malikânegiler (ömür boyu iltizam sahipleri) grubuydu; bunlar devletin refahına bağlı ve devlet aygıtı içinde çalışan, yeni ve kuvvetli bir siyasal güç kaynağı haline geldiler.*” (218).

Osmanlı’da siyasal alandaki genişlemeyle beraber, belirli bir maddi zenginliğe sahip, bu zenginlik temelinde toplumsal alanda itibar sahibi olmaya da başlayan bir üst sınıf oluşumunun izlerine de bu dönemde rastlamaktayız. Bu sayede genişleyen bir tabaka

⁶⁰ Osmanlı’da timar sisteminin gerilemesi, yerini giderek malikâne sistemine bırakması ile ilgili olarak bkz. (Genç, 2007: 99-152). Celali isyanları ile ayrıntılı inceleme için bkz. (Akdağ, 2009).

olarak toplumsal seçkinlerin gündelik hayatın ve kültürel alanın yeniden üretiminde gösterişçi bir tüketim rekabeti içerisine girdikleri görülür. Quataert (2005: 18) özellikle Lâle Devri'nde (1718-1730) görünür hale gelen bu yeni zengin zümreler ve eski yüksek sınıflar arasında gücün ve zenginliğin tüketim yoluyla teşhirine yönelik bir rekabetin ortaya çıktığını belirtir. Bu dönemde padişah ve vezirlerin yeni saraylar yaptırması, bir çeşit yarışma havasına çevrilen şenlik ve eğlence kültürünün gelişmesini yazar bu zümreler arası çekişmeye bağlar. Barkey (2011: 284) ise bu eğilimin bir gerekçesi daha olduğunu vurgular. Ona göre, Osmanlı elitinin bu devirde saraylar, bahçeler inşa etmesi, zamanlarını paralarını şenliklere, güç ve zenginlik gösterilerine müsrifçe harcamaları, uluslararası alanda kaybedilen güç ve saygınlığı bir çeşit telafi etme çabası olarak değerlendirilmelidir.⁶¹

Kent yaşamındaki bu gelişmeler İstanbul'un nüfus ve mekân olarak büyümesinin, giderek kozmopolit bir yapıya evrilmesinin önünü açmıştır. Öyle ki, şehrin üst tabakasının genişlemesinden bahsederken alt tabakalarında da benzer bir sürecin işlediğine tanıklık edilir. Güvenlik ve yetersiz üretim nedeniyle toprağa bağlı olarak hayatını idame ettiremeyenlerin neden olduğu kırsal göçlerin ve Avrupa'da kaybedilen topraklar nedeniyle başkente yönelen nüfus hareketlerinin İstanbul'un iâşesinde sorunlar yarattığı, işsizlik olgusunu ortaya çıkardığı da görülür. Nitekim özellikle XVIII. yüzyıldan itibaren kontrolsüz biçimde hızla büyüyen şehir nüfusu, şehrin bünyesinde giderek artan bir yoksul kesimin oluşmasını sağlamıştır. Böylelikle Barkey'e (2011: 285-8) göre Lâle Devri'nde zenginlik ve yoksulluğun bir arada oluşu bir huzursuzluk kaynağına dönüşmüştür. İstanbul'da yerleşim birimleri sınıfsal ayrımların kesin biçimde birbirinden ayrıldığı bir yapıya sahip değildi. Zengin ve yoksul kesimlerin ikamet, iş ve eğlence gibi alanlarda ortak mekânları paylaşabildikleri görülürdü. Bu durum, gelir eşitsizliğini fazlasıyla göze batar bir duruma getirmişti. Öyle ki, bu yoksul kitleler daha sonra Lâle Devri'nin sonunu getiren Patrona Halil isyanının da toplumsal tabanını oluşturacaktır.

İstanbul'un gündelik hayatının ve kültürel etkileşim ağlarının çeşitlenmesi bağlamında farklı toplumsal kesimlerin bir araya gelebildiği camiler veya tekkeler dışında kahvehaneler ve bahçeler gibi yeni kamusal alanların ortaya çıkmasının ve yaygınlaşmasının da üzerinde durulmalıdır. Kahvenin, XVI. yüzyıl ortalarında ilk kez İstanbul'a gelmesinden sonra zamanla bir ticari işletme olarak ortaya çıkan kahvehanelerin

⁶¹ İstanbul'da bu dönemdeki imar faaliyetlerinin desteklenmesi ve yürütülmesi konusunda Sadrazam İbrahim Paşa'nın üstlendiği rol üzerine ayrıntılı bir çalışma için bkz. (Araç, 2022).

gelişiminin, yukarıda bahsettiğimiz şehirleşme dinamikleriyle birlikte hane yaşamına ait geleneksel konuk ağırlama biçimlerindeki dönüştürücü etkisi toplumsal ilişkilerdeki önemini ortaya koymaktadır (Özkoçak, 2010: 18). XVI. yüzyıl sonlarında İstanbul'daki kahvehanelerin sayısı 50 civarındayken, XVII. yüzyıl ortalarında bu sayı 600'e, yüzyılın sonlarında ise 1654 civarlarına ulaşmıştır (Kırlı, 2016: 161-2).

Erken modern dönem İstanbulu'nda kahvehaneler bir taraftan dar gelirler için yegâne kamusal alan iken, diğer taraftan Osmanlı eliti için sosyal, politik ve kültürel ağlarını güçlendirdiği bir ortam olarak ön plana çıkmaktadır (Özkoçak, 2010:35). Kırlı'nın (2016: 170-1) aktardığına göre, kahvehane müşterileri arasında en geniş kesimi zanaatkâr ve esnaflar oluştururken, onları tüccarlar ve düşük rütbeli memurlar ve diğer devlet görevlileri takip ediyordu. Yüksek dereceli görevliler için kahvehaneler muhtemelen politik hassasiyetler nedeniyle çok tercih edilmiyordu. Ancak cami imamaları ve müezzinleri ise camilere yakın kahvehanelerin müdavimleri arasındaydı.

Kahvehanelerin her kesimden insan için sağladığı kamusal ulaşılabilirlik olanağı, Osmanlı örneğinde daha önce görülmemiş bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle İstanbul'da sıklıkla baş gösteren isyanlar göz önüne alındığında, insanların kolayca bir araya geldiği bu mekânlar saray tarafından bir tehdit olarak da görülmektedir. Özkoçak (2010: 25), iktidarların kahvehaneleri halkı kışkırtıcı söylentilerin yayıldığı, memnuniyetsizliklerin biçimlendiği, dillendirildiği ya da yönlendirildiği mekânlar olarak algıladığını, bu nedenle çeşitli gerekçelerle kahvehaneleri kapattığı ve yasakladığını belirtir.

Kahvehanelerin yanı sıra İstanbul'un çeşitli semtlerinde kurulan has bahçeler ve buralarda devlet ricalince düzenlenen halka açık şenlikler de kent yaşamındaki çarpıcı yenilikler arasında sayılabilir. İnalçık (2011b) İran ve Türk devletlerinde bahçe tanzimi ve bahçe eğlencelerinin çok eski bir gelenek olduğunu belirtir. Yılmaz'a (2014) göre, bostancı ocağına bağlı olarak kurulan bu bahçelerin sayısı "*XVI. yüzyılda 23-42, XVII. yüzyılda 48-81 ve XVIII. yüzyılda ise 58-68*" arasında değişiyordu. Bu bahçelerin oluşturulmasında padişah yanında "*sadrızam, vezir, kaptanpaşa, şeyhülislam, darüssaade ağaları gibi üst düzey idarecilerle padişahların anne, kızkardeş ve kızları gibi saltanat üyeleri*" (589) de rol oynamıştır.

Öncesinde yüksek duvarlar ve ağaçlarla çevrili olan bu mekânlara giriş ve etkinliklerin daha sonra halka açılması, böylelikle bu bahçelerin bir nevi kamusal bir

mekâna dönüşmesi XVIII. yüzyılda gerçekleşmiştir. Hamadeh'e (2010:200-1) göre, Damat İbrahim'in Sadâbâd, Bebek, Dolmabahçe, Göksu, Beykoz ve Üsküdar has bahçelerinde sık sık düzenlediği ziyafet ve şöenler, yüksek ve alt tabakadan insanların katılımına açıktı. Hamadeh, XVIII. yüzyılda bu bahçelerde organize edilen şenlikleri dışa kapalı eski seçkin eğlencelerinden ayırır ve şehir halkı için yeni tür bir sosyalleşme arayışının zemini olarak yorumlar: Ona göre bu bahçeler “[f]arklı gruplar arasında sosyo-kültürel mesafelerin azaldığı ve seçkinlerle seçkin olmayanlar arasında sınırların yeni toplumsal modeller, alışkanlıklar ve özelemler aracılığıyla yeni seçkinlik biçimleri arayan şehirli toplum tarafından sürekli olarak ihlal edildiği mekânlardı.” (203).

İmparatorluğun coğrafi olarak büyümesi sona erip, bir denge durumuna ulaşıldığı XVII. yüzyıldan itibaren klasik Osmanlı sistemi mekanizmaları içerisinde askerî/yönetici sınıfa dâhil olarak yükselme fırsatları da azalmıştır. Buna karşılık vezir ve paşaların maiyetindeki nüfus giderek çoğalmıştır. Buna bağlı olarak vezir ve paşa kapıları idari bürokraside güçlenmişlerdi. Bu ilişki ağlarına dâhil olabilenler için devlet katında görev bulma olanakları da artmıştır (Abou-El-Haj, 1974). Diğer yandan ilmiyenin ve ulemanın, giderek ayrıcalıklı bir statüye ulaşması, dini işlerde olduğu kadar dünyevi işlerde de iktidar ağlarında gücünü artırmasına ve yeni Osmanlı seçkin zümreleri arasındaki konumunu güçlendirmesine neden olmuştur. Benzer şekilde idari mekanizmada bürokratik işleyişin gelişmesi, kalemiye sınıfının İstanbul'un elit kesimleri arasında alanın büyümesini sağlamıştı. Diğer yandan yeni zenginleşme yolları sayesinde sivil alanda da iktisadi bakımdan yeni güç odaklarının ortaya çıktığı görülmektedir. XVII. yüzyıldan sonra Osmanlı başkentinin yeni seçkin tabakası nicelik ve çeşitlilik bakımından eski dönemlere göre oldukça farklılaşmıştı. Bottomore (1990) seçkinler üzerine yaptığı çalışmada, toplumsal grupların yükselişi için iki türlü bir sürecin işlediğinden bahseder: Bunlardan birincisi yerleşik siyasal seçkinlerin mensuplarıyla bağlaşıklar kurma, ikincisi ise yerleşik egemen güçlerle çatışmaya girme stratejisini içermektedir (1990:70). Osmanlı özelinde XVII. yüzyıldan itibaren siyaset taifesinin ve buna paralel olarak Osmanlı seçkin sınıflarının genişlemesini birinci türde bir örnek olarak değerlendirmek mümkündür. İktidar alanına katılım veya bu alanla çeşitli biçimlerde ilişkiler kurma fırsatı yakalayan yeni elitler, kendilerini mevcut nizamın sahibi eski elitlere benzetmeye çalışmışlardır. Bu önceki sembolik sermayenin cisimleştiği modele öykünme mantığı aslında emperyal

mimesisin işleyiş modeliyle mikro düzeyde benzerlik gösterir. Mardin (1969: 267) benzer bir mantığın, malikâne sistemi sayesinde XVIII. yüzyıl sonlarında iktisadi ve askeri bakımdan yarı-otonom güç odakları haline gelen âyanlarda da görüldüğünü, onların da yaşam tarzı olarak Osmanlı merkezinin bir replikasını taşrada yeniden üretme davranışı sergilediklerini belirtir.

Bütün bunların yanı sıra İstanbul'un nüfus ve yerleşim olarak gelişmesine paralel olarak, kamusal alanların toplumsal gruplar arasındaki etkileşimi artıracak şekilde vücut bulması da kültürel hayatın şekillenmesi noktasında önemli bir etken olarak ortaya çıkmıştır. Popüler ve yüksek kültür ürünlerinin, üreticilerinin ve tüketicilerinin eskiye oranla çok daha fazla karşılaşma imkânı bulduğu bu yeni şehirde, kültürel üretim alanlarına katılım için farklı toplumsal kesimlerin daha çok fırsatı olmuştur. Müzik özelinde bakıldığında XVII. yüzyıldan itibaren tesbit edilebilen, yeni Osmanlı musikisi alanındaki belki de en çarpıcı farklılık, alana katılanların toplumsal yelpazesinin genişliğidir. İşte toplumsal katılımcıların değişimine paralel olarak İmparatorluk başkentine özgü yeni bir müzikal üslup ve biçimin gelişmesi tam da yukarıda bahsedilen gelişmeler ve değişimlerle belirecektir:

“Bir yandan yoğun kırsal göçle birlikte İstanbul'a gelen yöresel müzikler ve çalgılar, bir yandan da şehirde yeni bir varlıklı tabakanın oluşması başkentte musiki üretim ve icrasının farklı mecralara yönelmesine de neden olmuştur. Diğer bir deyişle, İstanbul'un nüfusunun ve sosyal yapısının bu görülmedik değişimleri musikin hem arz (yeni müzisyenler, yeni besteler ve belki de çalgılar) hem de talep (yeni zevk ve tercihler, yeni musiki mekânları, yeni dinleyici kitleleri) tarafında önemli değişimlere sebep olmuştur. Her halükârda İstanbul'un seknesindeki hızlı değişim bu sanatın Saray'ın ve ekâbirinin inhisarına kalmaması, dolayısıyla bir 'zürefâ tarzı' olarak algılanan İrani geleneğinin mutlak hâkimiyetinin sona ermesi ve musiki beste ve icrasının öncelikle Saray'ın patronajına muhtaç ve mahkûm olmaktan çıkması sonucunu doğurmuştur.” (Behar. 2020:59)

7.2. Eski Musikiden Yeni Musikiye

XVII. yüzyıla dek Osmanlı, büyük müzik geleneğini kendi kültür ortamına aktarmaya ve onu kendi sanat dünyasında yeniden üretmeye muvaffak olmuş, özellikle XVI. yüzyılda İstanbul makam müziği geleneğinin önemli merkezlerinden biri olmuştur.

Bu yüksek müzik kültürü gerek Osmanlı dışındaki bölgelerde gerekse de XVII. yüzyıla kadar olan dönemde Osmanlı'da esas olarak bir saray müziği kimliğini sürdürmüşse de XVII. yüzyıldan sonra İstanbul'da biçimsel, içeriksel ve toplumsal boyutlarıyla yeni bir tarzla, yeni bir üslupla şekillendirilmiştir. Artık Osmanlı sarayı ve başkentinde önceki yüzyıldan farklı bir müzikal hayatın varlığı dikkat çekicidir. Büyük geleneğin müzikal tarz, biçim ve çalgıları bakımından yaklaşık iki yüzyıllık bir süre zarfında Osmanlı sarayında hissedilen ağırlığı giderek ortadan kalkmaktadır. Bahsi geçen gelenek, artık yerini İstanbul'a özgü bir müzikal üslup ver tarza bırakmaya başlamıştır.

Kantemiroğlu (2001: 11-3) XVIII. yüzyılın başında Edvârını İstanbul'daki bu yeni müziği, *Rûm musikisini* tanıtmak için yazmıştı. Es'ad Efendi, *Atrabu'l Âsâr*'ı yazma gerekçelerinden biri olarak önceki Arap/Fars geleneklerinden farklı ama onların halefi olarak gördüğü yeni Osmanlı musikisini yüceltmek olduğunu söylüyordu (Behar, 2010:55). Fonton 1751'de "*Musikiyi İranlı üstadlardan öğrenen Türkler zamanla İranlılara üstadlık eder hâle gelmişlerdir.*" (akt. Behar, 2017: 91) demişti. Öyle görünüyor ki dönemin İstanbul'unda müzikle uğraşanlar yeni gelişmelerin farkındaydı.

Behar (2020), XVI. ve XVII. yüzyılda Ortadoğu geleneğini sürdüren kültür merkezlerinden İstanbul'a getirilen müzisyenlerin, İstanbul'da iki farklı müzik ortamıyla karşılaştıklarını şu şekilde anlatır:

... Bağdat IV. Murad döneminde ve ilk fethinden aşağı yukarı bir asır sonra 1638 yılında Osmanlılarca ikinci kez fethedilir. Ne var ki, Bağdat'ın Osmanlılar tarafından ikinci kez fethini müteakiben İstanbul'un musiki çevrelerinde cereyan edenler ilk seferkinden epey farklı olmuştur. O tarihlerde hâlâ Safevî dönemi İran kültürünün etkisi altında olan Revan (Erivan), Tebriz ve Bağdat gibi kültür merkezlerinden on yedinci yüzyıl ortalarında İstanbul'a getirilen müzisyenler bu sefer İstanbul'da bir asır önceki gibi hemen ve kolayca benimsenmediler. Tam aksine, bu müzisyenler biraz garipsendi, icra tarz ve üslûpları yadırgandı, farklı ve yabancı bulundu... Aradan bir yüzyıl geçtikten sonra bu Acem sazandelerinin yine 'acemâne' bir tavırla çaldıkları eserlerin İstanbul musikisinde artık iyice yerleşmeye yüz tutmuş olan 'tarz-ı Osmânî'den gerek form gerekse üslûpları ve içyapıları itibarıyla çok farklı oldukları İstanbullu müzisyenlerce açıkça ifade edilmiştir.(23)

Diğer taraftan Osmanlı'nın Diyarbakır ve Antep gibi şehirlerindeki müziğin İstanbul'dan çok İran geleneğine benzediği, İstanbul müziğinin bu anlamda da yerleştiği söylenebilir. Es'ad Efendi *Atrabu'l Âsâr*'da yer verdiği bazı bestekârların üsluplarından

bahsederken *Acemane* ifadesini kullanmıştır. IV. Murad'ın Bağdat'tan getirdiği Şeştârî Murad Ağa bunlardan birisidir. Antepli Mehmed Bey, Diyarbakırlı Mehmed Çelebi için de bu tanımlamayı kullanmaktadır. Trablus doğumlu Derviş Kasım'ın üslubunu ise *Arabâne* olarak yorumlamaktadır (Behar, 2010: 78-9).

XVII. yüzyıldan sonra yazılan müzik repertuarının güftelerinin yazılı olduğu mecmualar da musikinin dilindeki değişmeyi göz önüne serer. Bu yüzyılın sonlarında yazıldığı tahmin edilen Hâfız Post *Mecmuası*nda yer alan 975 güfteden 708'i Türkçedir. Yalnızca 266'sı Farsça ve 3 tanesi de Arapça'dır (Doğrusöz, 1993: 15). Müzik dilindeki değişmeyi örnekleyen bir başka eser de *Atrabu'l Âsâr*'dır. Es'ad Efendi'nin bu eserinde verdiği örnek güftelerin 164'ü Türkçe iken, yalnızca 12'si Farsça'dır (Uslu, 2009: 203). Wright'ın (1992) incelediği XV. ve XVI. yüzyıla ait güfte mecmualarındaki eserlerin tamamının Farsça ve Arapça olduğu hatırlandığında, müziğin dilindeki değişme de oldukça dikkat çekicidir. Bu örneklerle XVII. yüzyıldan sonra artık Türkçe ağırlıklı bir repertuarın baskın olduğu açıkça görülmektedir

Feldman (1996:5) müzik alanında bu dönemde gerçekleşen en çarpıcı değişiklikleri, müzikal biçimlerdeki farklılaşmalar, müzisyenlerin demografik özelliklerinde değişimler ve çalgılarda yerel sazların ön plana çıkması olarak sıralamaktadır. Şimdi bu tespitin önemli olanlarına daha ayrıntılı bakabiliriz.

7.2.1. Kuram ve Müzikal Biçimlerdeki Değişme

Müzik teorisinde görülen farklılaşmanın da bu yeni dönem Osmanlı musikisinin ortaya çıkışını işaretleyen olaylardan birisi olarak görmek mümkündür. XVIII. yüzyıl başından itibaren Osmanlı müzik dünyası içerisinde müzik kuramı eserlerine yeniden rastlanır. Kantemiroğlu'nun *Edvârı*, Tanburî Küçük Artin tarafından Ermeni harfleriyle Türkçe yazılan *Musikî Edvârı*, I. Mahmud'un musahibi olan Kemanî Hızır Ağa'nın *Tefhîmü'l Makamat fi Tevlîd-in Negamâtı*, Kantemiroğlu Edvârından bölümlerin de yer aldığı Nâyi Mustafa Kevserî'nin *Kevserî Mecmuası* ve yüzyılın sonunda ise Abdülbâki Nasır Dede'nin *Tetkik ü Tahkiki* dönemin müzik kuramını incelemek ve tesbit etmek amacıyla yazılmışlardır.

Geleneksel İslami/Ortadoğu müzik nazariyatı eserlerinin İstanbul'daki yeni müzikal pratikle örtüşmediğini ilk kez mesele eden kişi Kantemiroğlu'dur. Kantemir (1979) aynı

zamanda kendi döneminde musikinin bilgisine/teorisine vâkıf olan kişilerin çok az olduğundan da şikâyetçidir: “O kadar ki, dünyanın en büyük sarayının bulunduğu koca İstanbul kentinde, bu kadar müziksever içinde bu sanatın kurallarını ve inceliklerini tam anlamıyla bilen ancak üç yahut dört kişi bulunabilir.”(243).

XIII. yüzyılda Safiyüddin Urmevi tarafından ortaya konulan on yedi aralıklı ses sistemi, XVIII. yüzyıl başlarında yerini Kantemiroğlu tarafından tanıtılan yirmi dört aralıklı yeni ses sistemine bırakmıştır (Popescu-Judet, 2007: 81). O zamana dek müzik teorisi yazmalarında Safiyüddin’in sisteminin genel hatlarıyla yeniden üretildiği görülmektedir. Ancak Kantemiroğlu’nun kendi döneminin Osmanlı müzik teorisi olarak tanıttığı yirmi dört aralıklı ses sistemi, artık on yedi aralıklı ses sistemine dayalı kuramın değişmiş olduğunu haber vermektedir:

Safiyüddin’den dört yüz yıl sonra, eskiye bağlı kalarak, onunla uzlaşarak yenilikler getirme tutumunun Kantemiroğlu ... tarafından terk edildiği görülmektedir. Kantemiroğlu, geleneksel kurama karşı çıkan bir yaklaşımla, eski ile yeni karşılaştırarak yeni savunmakta, dizileri yeni bir sistemle sınıflandırmakta, seyirleri icra kurallarıyla birlikte tanımlamakta, harf notasını kullanmaktadır. Eskiye yeni bir şekilde ifade etmemekte, onu bulduğu gibi bırakmakta, yeni ve eski kuramları birlikte bir tartışma ortamına çekmektedir. Kantemiroğlu’ndan sonra gelen bazı yazarlar, onun fikirlerini yeniden düzenleyerek, yeni bir görünümle formüleştirerek ve bunları eski makam ve usul kuramıyla karşı karşıya bırakarak, karma yapıda, ama bazıları Kantemiroğlu’nun adını bile anmayan kitaplar yazmışlardır. Böylece Kantemiroğlu’nun fikirleri, uzunca bir süre, kemikleşmiş ortaçağ düşünceleriyle dolu müzik dünyasına yayılmış, fakat yerleşik varsayımlardan bütünüyle vazgeçilmemiştir. (Popescu-Judet, 2007: 81-82)

Kantemiroğlu’ndan sonra gelen kuramcılar Popescu-Judet’in de belirttiği gibi eski kuramlara referanslar vermekten tamamen vaz geçmemişlerdir. Diğer taraftan Kantemiroğlu’nun *Edvârının* döneminin müzisyenleri ve teorisyenleri tarafından yaygın bir şekilde incelendiğine dair bir veri bulunmamaktadır. Onun içerdiği bilgilerin musiki dünyasına yayılmasında *Kevserî Mecmuası* önemli bir rol oynamıştır.

Kevserî Mecmuası, Mevlevî Dervişi olan Kevserî’nin, Kantemiroğlu’nun *Edvârında* notaya aldığı eserlerin tamamının bir kopyasını ve yazarının yeni eklediği eserleri içeren bir metindir. Mecmuanın ilk kısmı Kantemiroğlu’nun anlattığından farklı bir ses sistemi anlatımı içerir. Sesler, tanbur ve ney üzerinde açıklanır. Eseri ilginç kılan bir

özelliği de Kantemiroğlu *Edvâr*ından önce tanınmış olması, bu sayede Kantemiroğlu'nun düşüncelerine aracılık etmiş olmasıdır. Eser, usuller konusunda yenilikçi bir görüş getirmiş, çoklu ritimlerden oluşan usullerin tanımı için yeni bir model oluşturmuştur (Popescu-Judetz,1998: 13-28).

I. Mahmud'un (1730-154) musahibleri arasında yer alan, Enderun'dan yetişmiş Hızır Ağa'nın eseri ise klasik bir edvâr kitabı düzenindedir. Eser iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümünde perdeler, makamlar ve usullere dair bilgiler yer alırken, ikinci bölümde ise on dokuz musiki aletinin resimlerine ve kısa bilgilere yer verilmiştir (Özcan, 1998).

I. Mahmud devrinin bir diğer nazariyatçısı Ermeni bir müzisyen olan Tanburî Küçük Artin'dir. Saray müzisyenlerindedir. Bunun yanında elçilik görevleri de yapmıştır. I. Mahmud'un elçisi olarak İran Şahı Tahmasp'ın yanında uzun süre kalmış, onunla birlikte Orta Asya'ya. Hindistan'a kadar yolculuklar yapmış, İslami/Ortadoğu musiki coğrafyasının neredeyse her bölgesinde bulunmuştur. Buralardaki müzik hayatına katılmış veya doğrudan gözlemlemiştir. *Musiki Edvârı* olarak bilinen eserini Ermenice harflerle Türkçe yazmıştır. Burada Osmanlı, Fars, Arap ve Hint müziklerinin kuram ve icrasına yönelik bilgiler vermiştir (Popescu-Judetz, 2002).

XVIII. yüzyıl sonunda Yenikapı Mevlivihânesi şeyhi olan Abdülbâkî Nâsır Dede III. Selim'in de desteğiyle yeni bir müzik kuramı çalışması yapmıştır. *Tedkîk'i ü Tahkîk* adlı risalesinin başında Kantemiroğlu'ndan yaklaşık yüzyıl sonra Osmanlı'da ilmî musiki konusunda bilgi sahibi kişilerin çok az olduğunu o da vurgulamak ihtiyacı duymuştur: “Her ne kadar, ülkemizde bu ilmin teorisini bilen bilgin varsa da, bunlar çok zor bulunan, hatta hemen hiç bulunmayan cinsten kişiler olduğundan...”(Abdülbâkî Nâsır Dede, 2006: 28). Abdülbâkî Dede, “eski ile yeni fikirler arasında karşıtlık kuran Kantemiroğlu'ndan farklı olarak bunları birleştirmeye çalışmış, eski ilkeleri yeni bir şekilde anlamlandırarak tek bir müzik kuramı oluşturmuştur. Ayrıca harf notasına yeni bir şekil vermiş, çok sayıda makamın dizileriyle ilgileri bilgileri genişletmiştir.” (Zeren, 1999:557). İşte Judetz (2002: 141), içerikleri ve kavramlaştırmaları çerçevesinde bütün bu kuramsal metinlerin eski ve yeni, *kadim* ile *cedid* arasında bir gerilime işaret ettiğini belirtir. Bu gerilim, teoriden icraya kadar ritim ve makam kalıpları üzerinden yürütülen bir tartışmadan beslenmiştir. Bu dönemde, perde ve makam adlandırmalarında yeni bir biçimin ortaya konması da gelenek ile yenileşme arasındaki gerilim olarak okunabilir.

Eski ile yeni arasındaki bu farklılaşma, kuram (nazariyat) alanında olduğu gibi somut müzik eserleri arasında da görülmektedir. Feldman (1993:4) taksim bir tür olarak emprovize ve enstrümantal bir tür olarak ortaya çıkmasını bir yenilik işareti olarak değerlendirir. Kantemiroğlu (2001) Acem ve Rûm müzik gelenekleri arasındaki ayrımlardan birisinin biçimsel olarak *taksim* türünde görünür olduğunu belirtir. “... *Pers diyarındaki sâzendeler ve hânendeler, Taksim nağmesini, Peşrev şeklinde bestelemişlerdir. Öyle ki, her bir makâmın taksimini, terkîb terkîb kısım kısım öğrencilerine öğretirler. Fakat, Rûm diyarının mûsikîşinâları arasında bu tür kalıplı taksim makbul sayılmaz ve mûsikî dairesinin dışında bırakılır.*” (135). İstanbul’daki müzik çevrelerinin bu tutumu, musiki icrası esnasında spontane bir durumda farklı makamlardan eserleri birbirine bağlayacak, uyuşmazlıkları uyuşma ve anlaşma haline getirecek bir ustalığa değer verilmesi olduğunu belirtir. Böylelikle icracı müzikal gücünü sergileme fırsatı bulmuş olur.

Feldman (1993), müzikal biçimlerdeki yenilenmenin diğer göstergeleri arasında fasılın giderek baskın bir tür haline gelmesini ve *beste*, *semâî* gibi yeni kompozisyon türlerinin ortaya çıkmasını sayar, yine Behar (2006) büyük geleneğin etkisindeki Osmanlı müziğinde yaygın sözlü müzik eserleri olarak karşımıza çıkan *nevbet-i mürettebe*, *kavl*, *terane*, *fîrudeşt* gibi eski formların XVII. yüzyıldan sonra ortadan kalktığını belirtir. *Beste*, *kakış*, *semâî*, *şarkı* gibi eser formlarının yeni türler olarak vücut bulduğunu vurgular. Behar, müzik alanında bir Osmanlı üslubunun oluşumunu belirtirken şunları söyler:

Bir yüzyıl içinde müziğimizin belkemiği olan usûller neredeyse tamamen yenileniyor. Kullanılan çalgılar değişiyor veya değiştiriliyor. Dini ve tasavvuf müzikleri de (özellikle Mevlevîlerde) özgün form ve ifade biçimleri edinmeye başlıyor.

Ayrıca ve belki de en önemlisi, Osmanlı müziğinin temel taşları olan makamlar, bir buçuk yüzyıl önce Abdülkadir Maragi tarafından verilen tanımlarından tamamen sıyrılıp bugün de bildiğimiz Türk-Osmanlı kimliklerine çok yakın bir niteliğe ve kapsama kavuşuyorlar... (113-4).

7.2.2. Eğitim ve Yeniden Üretim

Osmanlı’da müzik üretimi, yeniden üretimi ve aktarımı konusunda teknik bakımdan en önemli parametre müzik eğitimidir. Modern eğitim sistemi içerisinde bakıldığında, oldukça otantik ve yapılandırılmamış bir sistem olarak gözüken *meşk*, Osmanlı musiki geleneğini tanımlayıcı, temel unsurlardan bir tanesidir. Müzik denilince genellikle bugün

insan zihninde imgesel olarak oluşturulan ilk görüntüler nota işaretleridir. Ancak Osmanlı musikisinin temel pedagojik yöntemi olan meşkte nota kullanılmamıştır. Musikide nota kullanımının yaygınlaşması modern bir olgudur ve XIX. yüzyıl sonlarından geriye gitmez. Avrupalı gözlemcilerin tanıklıklarına bakıldığında, musiki konusunda en çok garipsenen konulardan bir tanesinin de bu olduğu görülür. XVII. yüzyılda Antoine Galland'ın Osmanlı üzerine olan anılarında musiki eğitimi üzerine vermiş olduğu malumatın, bu konuda yazılı en eski bilgilerden birisi olarak kabul edilebileceğini söyleyen Aksoy (2003), Galland'dan şu alıntıyı yapmaktadır:

Türkler musikiyi bizim gibi yazılı kurallar ve notaya alınmış ezgiler ile öğrenmezler; her şey hafıza gücüyle, ustanın ağzından öğrenilir. Bu yöntem gereğince öğrenci, ustanın söylediği ezgiyi tekrarlar. Bizim aceleci mizacımız bu kadar büyük bir zahmete katlanmak için gerekli sabrı bize vermez. Ama Türkler bundan sıkılmayacak kadar soğukkanlıdır. (57)

Aksoy (2003), Fonton'un usuller hakkında verdiği bilgilerde usul vuruşlarının yer alması karşısında vuruş uzunluklarının (sürelerinin) yer almamasını ise şu şekilde yorumlar: *“Demek ki, yazıyla belirtilebilecek olan şey vuruşların sadece cinsleridir; uzunlukları ise, eğitimle, meşkle öğrenilecek, hafızaya yazılacak bir bilgidir.”* ve devamında Avrupalı yazar Laborde'dan şu tespiti alıntılar: *“Doğulu (Levanten) musikiciler bir şarkı öğrenecekleri zaman, yalnızca şarkının hangi ölçüye göre söyleneceğini yazarlar; devirler ezbere bilindikten sonra nota değerlerini göstermenin gereksiz olduğuna inanırlar, çünkü doğunun (Levant'ın) bütün musikicileri bu devirleri bilirler.”* (101). Bu noktada Türk musikisi eserlerinin notaya alınmasında yaşanan güçlüklerle bir örnek olarak Fonton'un musikinin notaya alındığında yaşanacak sorunlara ilişkin açıklaması önemli gözükmektedir. Fonton şöyle der:

Gerçekte bir eseri notaya almak mümkün olsa bile, bir Avrupalının çalacağı bir parçayı bir Şarklının tanıyıp algılaması mümkün olmaz. Çünkü her notaya, her sese, Şarkın özel çeşnisini katmak gerekir ki, bunu da ancak o musikiye hakkıyla vâkıf olanlar yapabilir. Bu musikiyi notaya almayı denemiş olanlar [Avrupalılar] hep bu sorunla karşı karşıya kalmışlardır. Bu parçalar, notaya alındıkları biçimde çalındıklarında tanınmaz hale gelirler, süs ve çeşnilerinin kendine mahsus lezzetini yitirirler. (akt. Aksoy, 2003: 107)

Toderini ise XVIII. yüzyılda çoğu Avrupalılar gibi yazılı nota kullanılmadığı için genellikle musikiyi kuralları olmayan bir sanat olarak niteleme hatasına düşmemektedir ve Türk musikisinin kendine özgü kural ve ilkelerinin olduğunun farkındadır. Aksoy (2003),

Toderini'nin bu farkındalığına değinerek şu açıklamayı yapacaktır: "... gerçekten bu musikinin kendine özgü 'kuramsal' kuralları vardır, ama bunlar hep sözlü bir geleneğin usta-çırak ilişkisi içinde, bir bakıma içrek (esoteric) denebilecek bilgiler halinde kuşaktan kuşağa aktarılmıştır." (147).

Müzik yazımı konusunda bir durum daha açıklığa kavuşturulmalıdır. Genel olarak Doğu geleneğinde özelde ise Osmanlı'da notasyon sistemleri bilinmediği için müzik yazıya geçirilememiş değildir. Batılı notasyon kullanılmaya başlanmadan önce bile Osmanlı musiki dairesi içerisinde icat edilmiş ve sınırlı olarak kullanılmış çeşitli nota yazılarının varlığı bilinmektedir. Osmanlı musiki eserlerini Batılı notasyon ile kayda geçiren ilk kişi Ali Ufkî'dir. Ali Ufkî'nin saraydaki müzik eğitimi sırasında müziği notaya almakla ilgili anlattıklarına bakılırsa, sarayda müziği notaya alabilen yalnızca kendisidir. Diğer saray müzisyenlerinin nota yazımını öğrenmek için can attıklarını iddia etmektedir. Ufkî şunları söylemektedir: "*Onlarda musikiyi notalamak harika, mucizevî bir şey olarak görülür ve musikinin okunup yazılabileceğini tasavvur edemezler*" (Bobovius, 2002: 77).

Ali Ufkî'nin anlattıkları ile Osmanlı musikisinde nota kullanma eğilimi arasında büyük bir karşıtlık bulunmaktadır. Bu nedenle saray müzisyenlerinin notayı öğrenme konusundaki heveslerinin pratik nedenlerden kaynakladığı ya da geçici bir durum olduğunu söylemek yerinde olur. Ali Ufkî'nin Batılı notasyon ile kayda geçirdiği eserlerin yer aldığı *Mecmu'a-i Saz ü Söz* dışında XIX. yüzyılın sonlarına kadar Batılı notasyon ile kayda geçirilen başka herhangi bir musiki eseri bulunmamaktadır (Behar, 1990: 37-8). Hatta XVIII. yüzyıl başlarında Kantemiroğlu'nun notaya aldığı eserlerde bile çok iyi bildiği Batı nota sistemini kullanmadığı, Arap harflerinden esinlenen kendi icat ettiği yeni bir nota sistemini kullandığı görülmektedir (Kantemiroğlu, 2001: 12-3).⁶² Ancak Behar'ın yine aynı yerde vurguladığı gibi bu eserin kuram kısmının beş ayrı nüshasının bilinmesi karşısında nota kısmını Kevserî dışında kimse çoğaltmamıştır.

Osmanlı musiki dünyasındaki nota çalışmaları bunlarla da sınırlı değildir. Kantemiroğlu ile çağdaş olan Galata Mevlevihanesi Şeyhi Nayî Osman Dede'nin bir nota yazısı icat etmiş olduğu bilinmektedir. Ancak onun çalışmalarından bugüne herhangi bir eser kalmamıştır. Osman Dede'nin torunu Abdülbâki Nasır Dede'nin ise (1756-1812) III.

⁶² Kantemiroğlu, kendisinden önce musiki eserlerini nota ile yazan kimsenin olmadığını düşünmektedir. Bu nedenle Behar (1987: 53), Kantemiroğlu'nun Ali Ufkî'nin notaya almış olduğu eserlerden haberdar olmadığını, bunun da XVII. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'daki musikişinasların Ali Ufkî'nin nota yazımına kayıtsız kaldığının göstergesi olduğunu iddia etmektedir.

Selim'in isteği üzerine yeni bir nota yazısı icat ederken, Dede'sinin yapmış olduğu çalışmalardan habersiz olduğu görülmektedir (Behar, 1987: 24). Bununla birlikte ne kadar gelişmiş bir notasyon sistemi icat etmiş olursa olsun Abdülbâki Nasır'ın musiki dünyası üzerinde önemli bir etkisi olmamıştır.

Osmanlı'daki nota yazımı çalışmaları içerisinde belki de en önemlisi Hamparsum Limonciyan'ın (1768-1839) Ermeni harflerinden esinlenerek üretmiş olduğu Hamparsum notasıdır. Behar'ın (1987: 25) da belirttiği üzere, kolay ve pratik olması yanında kilise eserlerinin de bu notasyonla kayda geçirilmiş olması nedeniyle Hamparsum notası önemli bir yaygınlık kazanmıştır. Ancak yukarıda sözü edilen nota yazılarıyla kayda geçirilmiş eserler her ne kadar bir takım musiki eserlerinin bugüne taşınmasında önemli bir rol oynamış olsalar da bu eserler bütün saz eserleri repertuarının çok küçük bir bölümünü oluşturmaktadır. Diğer yandan musiki repertuarının asıl gövdesini oluşturan sözlü eserler notaya alma girişiminde bulunulmamıştır (Behar, 1978: 26).

Osmanlı yüksek müzik geleneğinde müziğin yazılmaması, bu müzikal alana dahil olan müzisyenlerin toplumsal kökenleri ve eğitim düzeyleri göz önüne alındığında, okuma-yazma becerisi ile de ilişkilendirilemez. Öyle ki, Behar'ın (1987: 20) da belirttiği gibi, özellikle yüksek eğitim sahibi olanların nota yazımına karşı bir çekingenlik gösterdiği ve notaya *fenn-i musiki* düşmanı olarak bakıldığı görülmektedir.

Osmanlı musiki geleneği içerisinde bir notasyon geliştirerek müzik repertuarını koruma amacıyla hareket eden kişilere baktığımızda Kantemiroğlu, Tanburi Artin ve Hamparsum Limonciyan gibi gayrimüslimleri ve Nayî Osman Dede, Mustafa Kevserî, Abdülbâkî Nâsır Dede gibi Mevlevi dervişlerini görüyoruz.

Bu bağlamda meşk usulünün müzikal yeniden üretimin niteliğini de etkilediğini düşünen Pekin (2002), meşk sayesinde eserin sürekli bir yenilenme içerisinde olduğuna vurgu yapar: “*Güfte ve usul ezberdedir... Notanın kullanılmaması ya da belleğe dayalı olan bu yöntemin notaya başvurmaması, çoğu zaman bir eksiklik olarak görülmüş ve gösterilmiştir. Oysa sözlü geleneğe dayalı bir sanat olan Osmanlı müziğinin, belki de en belirleyici yanını bu yöntemde bulmak mümkündür. Meşk, bir eserin her icrasında yeniden yaratılmasına olanak tanıyan bir yoldur.*” (1010). Pekin musiki eğitiminde meşk yönteminin uygulanması sayesinde, esere ait otantisitenin müziğin her yeniden üretiminde tekrar ve tekrar korunmasına izin verdiğini düşünmektedir. Yazar bu özgün karaktere vesile olan faktörleri de şu şekilde sıralar: “*Birincisi, her üstadın müziği, bir başka*

üstaddan daha farklı algılaması, dolayısıyla öğrencisine farklı aktarmasıdır. İkincisi, öğrencinin farklı algılamasıdır. Üçüncüsü ise, yüzyıllar içinde farklılaşan beğeni ölçütlerinin müziği de etkilemesidir.” (1010) Benzer şekilde Behar (1987), bu tekrar edilemezlik olgusunun musikin bilincinde yer ettiğini belirtir: “... her icrada, bir eserin her yeniden üretiminde izleyiciye değişik bir şey sunabilme olanağı vardı. Her icrada geniş ölçüde spontanelik, dolayısıyla da o icranın bir daha tekrar edilemeyeceğinin bilinci vardı.” (Behar, 1987: 80). Pekin (2002: 1010), meşk yönteminin yeni eser üretme anlamında da belirleyici olduğunu, meşk içerisinde kurulan üstad-şakirt ilişkisinin niteliğinin geleneksel müzik üretim kalıbı olarak perde-makam-ezgi ilişkisinin yapısını değiştiremediğini, ancak bu yapının içsel bir devinim halinde değişime uğramasına zemin hazırladığını vurgulamaktadır.

Behar (1987: 27-31), sanayi öncesi toplumlarda bilgi ve beceri üretim ve aktarımının lonca zihniyeti içerisinde yapıldığı olgusundan hareketle, Osmanlı’daki musiki eğitim sürecini -üretim, öğretim, aktarım ve icra- loncavari bir sistem ile açıklanabileceğini ileri sürmektedir. Ancak lonca yapısından farklı olarak musiki eğitiminde sır olarak kabul edilen bir giz bulunmamakta, hoca mümkünse sahip olduğu bütün bilgiyi talebesine aktarmaya çalışmaktadır. Yine loncada mesleğin kural ve kaidelerini belirlemiş bir pîr, ona yöneltilen bir dua ya da meslek yemini musiki sisteminde yoktur. Osmanlı musiki dünyasında asıl uğraşı müzik olmayan usta müzisyenlerin niteliği ve niceliği göz önünde bulundurulduğunda, böyle katı bir hiyerarşik sistemin yerleşmiş olması doğal olarak beklenmemelidir.

Sözlü bir kültürel gelenek olarak da tanımlanabilecek olan meşk eğitim sistemi içerisinde en önemli parametrelerden birisi hafızadır. Güçlü bir hafızaya sahip olmadan önde gelen bir müzisyen olma şansı çok azdır. Behar’ın (1987) belirttiği gibi musiki geleneğinde üstadlığın en önemli koşulu ve göstergesi hafızaya kazanmış repertuarın genişliği, meşk edilmiş eserlerin sayısıdır. Hânendeler ve sazandeler için de bu bir normdu (31). Behar hafızanın önemini vurgulamak için şu ifadeleri kullanır: “*Abartarak söyleyecek olursak: Sistem müzik değil hâfıza üretmekteydi*” (1987: 33). Çünkü sistemin devamlılığını, repertuarın aktarımını sağlayan en önemli unsur hafızadır. Bu nedenle Behar bir müzisyenden beklenenin öncelikle bu meşk ve aktarım silsilesi içerisinde yer alabilmesi olduğunu belirtir. Müzikal yaratıcılık ya da yorumlama yetenekleri bu açıdan bakıldığında

ikinci planda kalabilmektedir. Çünkü hafızanın gerilemesi genel olarak musikinin de gerilemesine yol açacaktır (1987: 40-1).

7.2.3. Çalgılarda Değişme

Osmanlı musiki repertuarı ağırlıklı olarak sözlü eserlerden oluşur. Bu bağlamda insan sesi en mükemmel müzik aleti olarak düşünülür. Çalgıların insan sesinin inceliklerini taklit edebilme düzeyi, onların eksik veya tamamlanmış bir enstrüman olarak değerlendirilmesinde etkilidir. Örneğin *Edvâr*'ında, Osmanlı musikisinin ses yapısını açıklama iddiasında bulunan Kantemiroğlu (2001) tanburu mükemmel bir saz olarak nitelerken bu sazın insanın nefesinden meydana gelen sesleri ve nağmeleri “gerçekleştirme” gücünü ölçü olarak alır:

Mûsikî bir bakıma hudutsuz olduğu için, mûsikî ilminde de sayısız perde ortaya konulabilirdi. Hangi saza bakarsak bakalım, insanın boğazından çıkan mûsikî sadâsına taklid edebilecek perdeler konmuş olduğunu görürüz. Bildiğimiz yahud gördüğümüz sazların en mükemmeli tanbur denen sazdır, çünkü insanın nefesinden meydana gelen sesleri ve nağmeleri tamamen ve kusursuz olarak gerçekleştirebilir.(2)

Bu noktada Yektâ (1986: 87) da XX. yüzyılın başında tanburun Osmanlı musikisindeki ayrıcalıklı yerini vurgular. Arap ve İranlı müzisyenlerin ve nazariyatçıların en mükemmel çalgı olarak udu gördüklerini, ancak Türkler'in bu şeref mevkisini tanbura layık gördüklerinin altını çizer. Ona göre Batılı bestekârlar için piyanonun kapladığı yeri Osmanlı müziğinde tanbur doldurmuştur. Bu nedenle Türk müzisyenlerinin çoğu aynı zamanda tanburidir. Oysa eski gelenekte tanburun misyonuna karşılık gelen çalgı *uddur*. Ud, *Anadolulu Edvârlar* da dâhil olmak üzere, Kantemiroğlu'nun *edvârından* önceki tüm İslami/Ortadoğu musiki yazmalarında temel alınan ve ses sistemlerinin üzerinde anlatıldığı sazdır. Bu çerçevede Osmanlı XVII. yüzyılında uddan tanbura geçişin İstanbul'da eski gelenekten farklılaşp yeni bir musiki estetiğinin biçimlendiğini ortaya koyan çarpıcı bir gelişme olduğu önemle belirtilmelidir. XVI. yüzyılın ilk yarısında sarayda cemaat-i mutriban defterine kayıtlı müzisyenlerin kullandıkları müzik aletleri avvad (ud), kopuz, kemançe, çeng, ney ve kanundu. Bunlar arasında olmayan tanburun, yaklaşık yüzyıl sonra, Evliyâ Çelebi'nin (2011:343-4) *Seyahatnâme*'sinde de ortaya koyduğu gibi, İstanbul'da önde gelen bir saz haline gelmesi yenilemiş bir müzik ortamının göstergesi gibidir (Pekin, 2002: 1028). Behar, tarihi kaynaklarda XVI. yüzyıl sonlarına dek ismi pek zikredilmeyen,

zikredilse bile başka benzer çalgıları isimlendirmek için kullanılmış olabileceğini belirttiği tanbur için, daha XVII. yüzyılın ortasına gelmeden, Evliyâ Çelebi'nin musikinin en önemli sazı olarak tanıtmasını, eski gelenekten yeni geleneğe geçişteki gibi, musikinin tarihindeki gizemini koruyan olaylardan biri olarak değerlendirmektedir (Behar, 2020: 29).

Osmanlı musikisinde tanburla birlikte özellikle XVIII. yüzyılla birlikte ön plana çıkan diğer bir saz ise *ney*di. Bunun nedeni aynı dönemde yüksek müzik alanını domine etmeye başlayan odaklardan birisi haline gelen Mevlevilerin, Osmanlı müzik hayatında giderek artan ağırlığıdır. XVIII. yüzyıl ortalarındaki gözlemlerini aktaran Fonton'a göre ney Şarklıların önde gelen müzik aletidir. Diğer sazların akortları neye göre yapılır (Behar, 2008: 165). Neyin tasavvuf müziğindeki ağırlığı nedeniyle özellikle ehemmiyet verilen bir enstrüman olduğunun Batılı gözlemciler de farkına varmıştır. *"Toderini musiki dinlemeyi hafiflik sayan Türklerin bile ney icra edilen bir musiki söz konusu ise tavır değiştirdiklerini, çünkü neyin 'yüksek düzeyde bir saz' olarak kabul edildiğini belirtir."* (Aksoy, 2003:177).

Bütün bu açıklamalar göz önüne alındığında ney ile tanburun XVIII. yüzyıldaki itibarından yola çıkarak Osmanlı toplumunda enstrümanlar arasında bir hiyerarşinin var olduğu sonucuna ulaşabiliriz. Bu hiyerarşinin en tepesinde bulunan sazların da müzikal olarak en üst seviyede icra ya da performansta yer alması gerekir. O halde yüksek musiki bu sazlar olmadan gerçekleştirilemez. Aksoy da bu hiyerarşik durumun Osmanlı toplumuna özel bir durum olduğunu vurgulamaktadır. (Aksoy, 2003:178) Bunlarla birlikte Avrupalı gözlemcilerin hazır buldukları musiki temsillerinden/meclislerinden hareketle not ettikleri sazlara baktığımızda, XVIII. yüzyılda bir musiki faslında hangi sazların yer aldığına ilişkin bir resim elde edebiliriz. Fonton, XVIII. yüzyıldaki ney ve tanbur dışında öne çıkan diğer en önemli sazların mıska ve rebap olduğunu söyler. Fonton'a göre santur ikinci derecede önemli bir sazdır. Bu dönemde Türk musikisinde denenen kemanın İstanbul'da tutunamayacak bir saz olduğunu da belirtir. 1755'te İstanbul'a gelen Baron de Tott'un oda musikisi sazları olarak isimlerini verdiği enstrümanlar ise rebap, sinekemanı, ney, tanbur, mıska ve dairedir. 1770'li yılların sonlarında Eflak'ta bulunan Sulzer de ney, girift, mıska, fasıl kemençesi, sinekemanı, tanbur, santur, daire ve tefi oda musikisi sazları olarak sıralamıştır. Toderini'nin bahsettiği sazlar arasında ise keman, ayaklı keman, sinekemanı, rebap, tanbur, ney, girift, mıska, santur, kanun ve daire yer alır. Halep'te bir Osmanlı paşasına konuk olan İngiliz Alexander Russell'ın 1794'te yazdığına göre izlediği

bir oda musıkisi temsilindeki sazlar santur, tanbura, rebap, ney, nakkare ve tef ya da dairedir. Aksoy'a (2003: 176-7) göre tüm bu gözlemler çerçevesinde XVIII. yüzyıl fasıl musıkisinin vazgeçilmez sazları olarak ney, tanbur, mıskal ve daireyi işaretleyebiliriz. Aksoy'un (2003:179) XVIII. yüzyılın gözde sazlarından birisi olan rebabın yüzyılın sonuna doğru gözden düşmeye başladığını ve aksine bu yüzyılda aşağı bir saz olarak görülen kemanın sonraki asırda fasıl musıkisinin en önemli sazlarından biri olacağını söylemesi ise önemlidir. Ona göre bu yüzyıl gezginleri ud ve kanundan neredeyse hiç bahsetmezler. Önceki yüzyıllarda önem verilen sazlar arasında yer alan bu sazların yerlerini kaybetmeleri müzikal beğenin sürekli bir değişim içerisinde olduğu gerçeğini açıkça ortaya koyar. Örneğin kanun XIX. yüzyılda yeniden popüler hale geldiğinde santur giderek geri plana düşecektir. Enstrümantasyondaki bu gibi değişimler ve yenilikler Osmanlı musiki dünyası içerisindeki devinimi ortaya koyduğu gibi, beğeni kültüründeki hareketliliklerin ve değişimlerin de somut göstergeleri olarak işaretlenmelidir.

XVII. ve XVIII. yüzyıllarda musikideki değişimi özetleyecek olursak, müzik eserlerinde, müzik kuramında, çalgılarda ve repertuarda olmak üzere dört başlıkta gruplayabileceğimiz değişimlerin ortaya çıktığı görülüyor. Şekil 5'te müzikal biçim ve üretimde gerçekleşen bu farklılaşma alanları gösterilmiştir.

İmparatorluğun Denge Döneminde Yüksek Müziğin Yerelleşmesi: Büyük Gelenekten Özerkleşme			
Müzik Eserleri	Müzik Kuramı	Çalgılar	Repertuar
Fasılın en önemli tür olarak ortaya çıkışı	Dönem müziğinin kuramlaştırılması	Tanbur ve Ney'in ön plana çıkması	Türkçe'nin ağırlık kazanması
Taksim doğaçlama bir tür olarak eski gelenekten farklılaşması	Yeni notasyon geliştirme denemeleri		Farsça ve Arapça'nın ikinci planda kalması

Şekil 5. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda musikide görülen başlıca değişimler

7.3. Yüksek Müziğin Seyri: Saray Musikisinden Şehir Musikisine

XVII. yüzyıl ile birlikte müzik hayatında karşımıza çıkan önemli değişimlerden bir diğer boyutu da müziğin toplumsal yönüyle ilgilidir.

Bu dönemde müzik eğitimi verilen yerler ve saray müzisyenleri için ders yöntemleri çeşitlenmiştir. İcra ortamları genişleyen potansiyel dinleyici ve müzisyen kitlesinin etkisiyle çoğalmıştır. Osmanlı seçkin zümresinin büyümesi müziğin hamilerini sayıca artırmış, toplumsal statüler bağlamında bir rekabet ortamı dönem dönem açığa çıkarmıştır. Yüksek müzik alanına katılan müzisyenlerin etnik ve sosyal kökenlerindeki çeşitlilik artmış, yeteneğin önemli bir sermayeye dönüştüğü, ancak sosyal sermayenin de önemli olduğu yeni bir alan inşa edilmiştir.

Müzik alanının meşruiyet düzeyi bu dönem her zamankinden daha yüksek bir seviyeye çıktı. Ulema ve ilmiye sınıfının daha alt kademelerinden müzisyenlerin Osmanlı musikisinin seküler alanına geniş denilebilecek bir ölçekte katılımı bu düzeyi yükselten temel parametre olarak dikkat çekicidir. Bunun yanı sıra tasavvuf çevrelerinden müzisyenlerin kendi tarikat müziği halelerinin dışarısına çıkarak, seküler müzik hayatına yoğun bir şekilde girmeleri bu dönemi karakterize eden gelişmelerden birisi oldu. Bu çerçevede Feldman (1996: 10-11), Osmanlı musikisindeki değişimi belirleyen en önemli toplumsal faktörün bu yeni meşruiyet biçimi olduğu görüşündedir.

Diğer yandan Uzunçarşılı (1988) devşirme sisteminin klasik anlamda bozulması ve saray hizmetlerine yerel Türk Müslüman halkın girmeye başlamasını, başka sanatlarda olduğu gibi musikide önemli bir etken olarak görür.

“Osmanlı sarayı, devşirme ile saraya alınan içöğlanı teşkilâtını terkettikten sonra, buraya mahdut miktarda alınan esir çocuklardan sarf-ı nazar edilecek olursa bütün saray hizmetleri Türk gençlerine tahsis edilmiş ve on sekizinci asırdan itibaren tedrici olarak artmak suretiyle saray işleri bunlara verilmiştir.

Enderun’un bu son devrinde, fikrî inkişaf daha ziyade artmış ve kıymetli edip, şair, müellif, hattat ve musikişinaslar yetişmiştir.” (299)

Uzunçarşılı’nın tespiti etnik bir tarafgirlik içeriyor gibi görünmesine karşın, saray hizmetlerine erişimin yeni düzeninin İstanbul merkezli/kaynaklı bir sanatsal üretime daha fazla olanak sağlaması nedeniyle yerelleşme dinamiklerini harekete geçirmede önemli bir rol oynamış olabilir.

Diğer yandan kent mekânına yayınlan bir müzikal etkinlik, yeni musiki ortamının daha *demokratik* bir şekilde temsilinin de önünü açmış gibidir. Sarayın saraylara ve bahçelere genişlemesi, konakların en sahipliği, tekke ve kahvehane gibi temsil alanını kısmen de olsa özelden kamusala dönüştüren alanların varlığı müzikal etkinliğin şehir düzeyinde kapladığı sahayı genişletmiştir.

7.3.1. Mekânlar

Osmanlı musikisinin saray sınırlarını aşarak kentsel bir kültürel hayatın içine de nüfuz ettiğinden bahsedilecekse eğer bunun yansımalarından bir boyutunu mekânsal farklılaşmalarda aramak gerekir. XVII. yüzyıldan sonra musikinin icra edildiği ve eğitiminin verildiği yerlere bakıldığından bu değişimin izlerini görmek mümkündür. Saray ve çevresinin konumunda kısa sayılabilecek dönemler hariç belirgin bir gerilemeden bahsetmek doğru olmaz. Saray sınırlarının aşılması şehrin musiki hayatı için yeni mekânlar sağlamasıyla, müzikal icra ve eğitim için yeni alanlar üretebilmesiyle ilişkilendirmek gerekir. Bu dönemde başta Mevlevihaneler olmak üzere tekkeler, saraydan sonraki en önemli mekânlar olmak üzere göze çarpar. Bu iki önemli mekân dışında icra yapılan ve musiki eğitimi verilen yerler olarak hanedan sarayları dışında şehir elitinin saray, konak ve yalıları, özel meşkhanelerden ve kahvehanelerden de bahsedilebilir. Ancak bunların rolü ve önemi eldeki bilgiler ışında diğer ikisine kıyasla daha sınırlıdır.

Osmanlı musikisinin performans ortamı olarak bahsi geçen meclisler de mekân incelemesi içerisinde değerlendirilmelidir. Oda musikisi tanımına uygun şekilde sınırlı sayıdaki icracı ve dinleyicinin katılımıyla kurulan meclisler, müzikal yeteneğin ortaya konulduğu, müzisyenler arası rekabetin yaşandığı, müzisyenlerin ve dinleyicilerin karşılıklı etkileşim içerisinde olduğu bir karşılaşma alanıdır.

7.3.1.1. Seküler Mekânlar: Saraylar, Bahçeler, Hâneler ve Kahvehaneler

Sarayın Osmanlı toplum yapısındaki misyonu çok boyutludur. Osmanlı'da gücün ve iktidarın merkezi ve sembolüdür. Fakat aynı zamanda yüksek kültür ve sanatların da hem üretim hem icra anlamında en üst mekânıdır. Müzik söz konusu olduğunda da sarayın bu kapsayıcı niteliği ortaya çıkmaktadır.

Osmanlı'da saray müziğinin icra edildiği önemli mekânlardan bir tanesi olmak yanında kurumsal müzik eğitiminin de verildiği en önemli ortamdı. Bu durum Osmanlı'nın İslami/Ortadoğu müzik geleneği ile arasındaki önemli farklardan birisi olarak II. Mehmed zamanından beri kesintisiz devam etmişti. Saray hizmetleri için gerekli eleman ihtiyacı için kurulmuş Enderun bünyesinde müzik eğitiminin verildiği odalar o dönemden beri vardı. XVII. yüzyıldan sonra ise IV. Murad zamanında Seferli Odası adıyla tahsis edilen bir bölüm içerisinde meşkhane olarak isimlendirilen bir oda musiki eğitimi için ayrılmıştır. Seferli odası ilk olarak saray halkının çamaşırlarının yıkayıp, düzenlemekle görevli olan içoğlanlarının bulunduğu bu odanın üyeleri daha sonra oldukça çeşitlenmiştir. “... sonradan seferli koğuşu daha geniş teşkilatla bir sanat mektebi haline getirilerek musikişinaslar, hânendeler, kemankeşler, pehlivanlar, berberler, hamamcılar, tellâklar yetiştirilmişti... Seferli koğuşunda âlim, şair, musikide mahir bir hayli kimse yetişmiştir.”(Uzunçarşılı, 1988: 311). Seferli koğuşu saray hiyerarşisinde büyük oda, küçük oda ve doğancı koğuşundan yüksek olup, kiler odasının altındaydı. Bu koğuşta bulunanların sayıları 1679 mevacib (üç ayda bir maaş ödeme sistemi) defterine göre 134, 1684 defterine göre 81 ve 1772 defterine göre ise 149 kadardır (Uzunçarşılı, 1988: 312). Seferli koğuşu 1831'de kapatılmıştır.

Meşkhanedeki müzik etkinlikleri ile ilgili en net bilgilere XVII. yüzyıl ortasında sarayda bulunan iki müzisyen Evliyâ Çelebi ve Ali Ufkî'nin anlattıkları sayesinde ulaşıyoruz.

Evliyâ Çelebi (2011) sarayda bulunduğu dönemde akşamları has hamamın yanında bulunan meşkhane arkadaşlarıyla Hüseyin Baykara fasılları yaptıklarını anlatır. “... *hammâm-ı hâs cendinde meşkhâne nâm mahalde sâz u söz ve gûnâ-gûn fasıllar edüp Hüseyin Baykara faslı ederdik*” (115). Meşkhanenin saraydaki konumu hakkında da ipucu veren bu ifadeler, sarayda meşkhanesi hakkındaki ilk bilgileri vermektedir.

Ali Ufkî saraydaki musiki odası için şunları aktarır: “22 numara, meşkhane, yani musiki talim edilen odadır; gün boyu açık duran bu oda akşam kapatılır ve içeride kimse yatmaz. Bazı müzisyenler prova yapmak ve ders almak için bu odaya girerler.” (Bobovius, 2002:76). Devamında burada görevli musiki hocalarının sarayda kalmadığını, sabah dokuzda doğru, divanın ilk oturumu bittikten hemen sonra meşkhaneye geldiklerini anlatır. “... o zaman bütün odalara dağılmış olan musiki içoğlanları odalarından çıkarlar ve üstadlarının karşısında yerlerini alırlar. Sonra da kimi zaman sırayla, kimi zamanda hep

birden tek sesli müziklerini çalışırlar.” (76-7). Ali Ufkî, meşkhane mehter takımlarının da eğitim yaptıklarını belirtiyor (79-80).

Mehter, Osmanlı'nın kuruluşundan beri modern dönemin bandolarına benzeyen bir işlevi yerine getirmiştir. Barış zamanlarında hergün ikindi vakti sarayda nevbet vururdu. Bundan başka padişah cülûslarında, kılıç alaylarında, zafer haberleri geldiğinde arife divanlarında ve düğünlerde de çalardı (Uzunçarşılı, 1988: 275). Bu çerçevede şehirdeki sivil müzik hayatında da bir yeri vardı.

Musiki hayatının başka bir yönü de mehter takımları ile onların günlük konserleriydi... Mehter takımları bayramlarda, şehirlerde ve köylerde halkın bir araya geldiği günlerde çalıyorlardı. Mevcudiyetleri imparatorluk protokolünün bir parçasıydı. Saraydan savaş meydanına kadar siyasî ve askerî bir güç simgesiydi. Mehter repertuarı çeşitli musiki tarzlarından, sosyal tabakalardan gelen unsurlardan ve geniş bir coğrafi bölgeden ve değişik milliyetlere bağlı etnik unsurlardan beslendi.(Popescu-Judet, 2000: 24)

Mehterhane kendi içinde altı bölüğe ayrılmıştı. Bunlar mehter takımındaki enstrümanlara göre belirlenmişti. Bu enstrümanlar zurna, nakkare, davul, zil, nefir ve kös idi. Her bölüğün başında kendi amirleri vardı ve hepsinin başında ser mehterân-ı alem bulunuyordu (Uzunçarşılı, 1988: 449-450). Mehter sahibi olmak sadece Sultana özgü bir durum değildi. Ancak mehterin sayısı ve niteliği mehtere sahip olan kişinin statüsünü de ortaya koyuyordu. Padişahların mehteri 12 katlı olurdu. Bu mehter takımında yer alan sazların her birinden 12 adet olması demektir. Diğer yandan 3 tuğlu vezirlerin 9 katlı mehterleri olurdu. Diğer yandan padişah mehterini diğerlerinden ayıran bir fark da köslerdi. Sadrazam ya da diğer vezirlerin mehterlerinde kös bulundurulmazdı, kös bulundurmamak yalnızca Sultana özgüdür (Uzunçarşılı, 1988: 450).

Musikinin biçim ve kalıpları mehterler de kendi müzikal faaliyetlerinde kullanmıştır. Behar (2020: 73), mehter müzisyenleri ile oda müziği müzisyenlerinin 1630'lardan sonra Saray'da aynı meşkhane eğitim görmelerinden dolayı, araların belirli düzeyde bir etkileşimin olabileceğini belirtmektedir.

Müzik türleri arasında etkileşim ve müzik alanları arasındaki geçişlilik, XVII. yüzyıldan sonra görülen yeni sosyalleşme dinamikleri çerçevesinde düşünüldüğünde, bu dönem için giderek olağan bir hal almaya başlamıştı. Osmanlı musikisi, Mehter müziği, tekke müziği, cami müziği, halk müzikleri veya gayrimüslimlerin müzikleri olsun farklı türler arasında karşılıklı etkileşimlerin ortaya çıkması ve farklı müzik alanlarında eser

veren müzisyenlerin çokluğu İstanbul'da canlı müzik hayatının yeni ve farklı bir boyutuydu. XVII. yüzyılda saray ve şehir arasında kurulan müzikal bağlar için Popescu-Judet (2000) şu tespiti yapıyor: “*Musiki dinleme ve icra imkânları o kadar çoktu ki musiki saray hayatından sosyal yapının alt tabakalarına kadar bütün sosyal faaliyetlere girmişti.*”(21).

Bu kısa açıklamadan sonra saraydaki musiki eğitimi ile ilgili XVII. yüzyıldan sonra ortaya çıkan yeni bir uygulamadan daha bahsetmek gerekir. IV. Mehmed döneminde saraydaki erkeklere eğitim veren Enderun yanın da harem-i hümayundaki cariyeler için de müzik dersleri verildiği görülmektedir. Uzunçarşılı (1977: 91) 1678'deki maaş defterlerine dayanarak saray içinden veya dışından bazı müzisyenlerin saraydaki cariyelere dersler verdiğini belirtmektedir. Bu dönemlerde sarayda dışarıdan hocalar vasıtasıyla müzik dersleri aldırılması uygulamasının yerleşmiş olduğu görülmekle beraber, ayrıca zaman zaman Neyzen Mehmed Çelebi örneğinde olduğu gibi dersler hocaların evinde de yapılabilmektedir (Uzunçarşılı, 1977: 92).

Osmanlı toplumunda musiki eğitiminin saray dışında ev, konak ve kahvehane gibi başka seküler mekânlarda da gerçekleştiği, bu anlamda bir toplumsallaşma eğilimi gösterdiği söylenebilir.

Yeni dönemin belirgin farklılıklarından bir tanesi de musikin temsil alanındaki genişlemedir. Öncelikle belirtilmesi gereken, padişah ve devlet ricalinin yaşadığı veya konakladığı sarayların sayısındaki artıştan kaynaklanan bir genişlemedir. Haliç ve Boğaziçi boyunca XVIII. yüzyıl sonrasında inşa edilen birçok saray ve bahçe, musikin icra edildiği alanı oldukça büyütüştür (Hamadeh, 2010: 85-112; Araç, 2022: 125-198). Saraylardaki musiki icrası, padişah huzurunda ve ona özel bir eğlence şeklinde tertip edilebildiği gibi, resmi bir konuğun ağırılanmasında resmi bir temsil şeklinde de olabiliyordu (Turan, 2019: 322). Benlioğlu'nun (2018: 118) incelemesine göre III. Selim aralarında saraylar, kasırlar, köşkler, iskeleler, bahçeler olan 104 ayrı mekânda musiki dinlemiştir. II. Mahmud için tespit edilebilen sayı 20'dir (Benlioğlu, 2018: 159).

Bahçelerde, açık havada düzenlenen fasıllar Osmanlı musikisi için, kamusal görünürlüğü artıran bir nitelik taşımaktaydı. Padişahların ya da yüksek devlet görevlilerinin bahçelere düzenlediği gezileri *saltanat binişleri* sırasında düzenlenen etkinliklerden birisi de musiki fasıllarıydı. Özellikle III. Selim ve II. Mahmud'un dönemindeki kayıtlardan bu etkinliklerle ilgili bilgilere ulaşmak mümkündür (Benlioğlu, 2018: 118-121, 159). Hızır

İlyas Ağa'nın (2011: 16, 214, 217) II. Mahmud dönemi saraydaki gündelik hayatı anlattığı eserinde bu temsillere sıkça rastlamak mümkündür.

Diğer yandan saray dışında yüksek mevkilerde bulunan varlıklı kişilerin konuk ağırlama yollarından birisinin de musiki fasıllarının da bulunduğu eğlenceler düzenlemek olduğu görülmektedir (Popescu-Judet, 2000: 21). Hanedan çevresinden kadın sultanların konaklarındaki müzik yaşantısını varlığını gösteren, buralarda cariyelere müzik eğitimi de aldırıldığını ortaya koyan kayıtlar mevcuttur. (Uzunçarşılı, 1977: 109-110). I. Abdülhamid'in kızı olan Esmâ Sultan örneğini Uzunçarşılı şu şekilde aktarıyor:

Esmâ Sultan'ın Divanyolu, Eyüb ve Boğazda saray ve yalıları vardı. Esmâ Sultan'ın sarayında cariyelere çalgı ve oyun öğretmek üzere Civan iminde aylıklı bir çengî vardı. Bu çengî civan vasıtasıyla Tanbur Daire (tef), Zil, Çönk, Bozok ve cariyelere oyun talim eden bir frenk vasıtasıyla alınan kemece ustasının aylığı yüz kuruş olup cariyelere Ney meşk eden Mevlevî Derviş İsmail Şeyda'ya ... kırk kuruş aylık veriliyordu.(110)

Müzik icrasının yapıldığı mekânlar arasında kahvehaneleri de saymak gerekir. Daha çok eğlence ve popüler tarzlarda müzik icralarının yapılması muhtemel bu mekânlarda, musiki icralarına rastlanmaktadır. Behar (2020: 79), İstanbul'da yaygınlaşan kahvehaneler, sınıfsal, etnik ve dini aidiyetleri ne olursa olsun her kesimden erkeğin bir araya gelebildiği mekanlar oluşturmuşlar ve İstanbul'da yaşatılan çeşitli müziklerin bir araya gelerek birbirini etkilediği, yeni tarzların açığa çıkmasına vesile olduğu bir ortam yaratmışlardır.

7.3.1.2. Tekkeler

Tarikat tekkeleri, Osmanlı toplumunda Müslüman kadın ve erkeklerin toplumsallaşma alanlarından biri olma işlevine sahiptir. Toplumsal hiyerarşinin her basamağından kendilerine yandaş veya mürid bulabiliyorlardı. Quataert'in (2005: 236-7) belirttiği gibi XIX. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı genelindeki kentlilerin önemli bir kısmı bir tarikate ya intisab etmiş ya da tarikat muhibbi olmuş durumdaydı. Bu nedenle Osmanlı toplumunda müzikle ilgilenen tarikatlar önemli bir müzik çevresi oluşturuyordu.

Tekkeler Osmanlı musikisinin önemli merkezlerinden birisidir. “*Sosyal köken açısından da nisbeten demokratik kurumlar olduklarından, bunlar aynı zamanda Osmanlı toplumunda müzik eğitim ve aktarımı konusunda önemli işlevler üstlenmişlerdi.*” (Behar,

1987: 76). Feldman (2005: 481), Osmanlı tarikatlarındaki müzikal üretimin, XVII. yüzyılla birlikte kendi bağımsız üslubunu yarattığını söylemektedir. Osmanlı'da tarikat musikisinden elde kalan müzikal belgelere göre en verimli dönem XVII. yüzyıl ile XIX. yüzyılın ilk yarısı arasındaki kalan dönemdir. Sonraki dönemin tartışması konumuz dışında kalsa da şunu kısaca belirtmekte fayda vardır. Bu dönemden sonra gerek Osmanlı'nın son dönemleri ve gerekse Cumhuriyet devri boyunca, hiçbir dönemde tarikat musikisi bahsi geçen yıllar arasındaki etkinliğine ve verimliliğine ulaşamamıştır.

Feldman, Osmanlı'daki tarikat müziğini üçe ayırmaktadır: Birinci grupta Mevlevî müziği, ikinci grupta diğer sünni tarikatların (Halvetîlik, Kadirîlik, Rifaîlik gibi çok sayıdaki diğer tarikatların) müziği, üçüncü grupta ise Şî-Bektaşî tarikatının müziği yer almaktadır (Feldman, 2005: 481).

Özellikle Mevlevihaneler, hem tekke müziği hem de din dışı müzik alanında eğitim ve icra yapılan birer meşkhane niteliği sergiler. XVII. yüzyılın başından itibaren bu fonksiyonlarını daha sistemli şekilde devam ettirmişlerdir. Mevlevihanelerin müzisyen yetiştiren birer *konservatuvar* gibi işlev görmesinin nedeni Mevlevî semâ ritüellerinde yer alan hânende ve sazandeleri yetiştirmek içindir. Bir anlamda buralardaki müzikal etkinlikler Mevlevîliğin *adab* ve *erkâm* gereğidir. Semâ önceden bestelenmiş bir Mevlevî ayinin mukabele edildiği temsillerden oluşur. Ney, kudüm, def gibi çalgıların eğitimi Mevlevihanelerde verilmekteydi. Mevlevihanelerde musiki eğitiminden *serneyzen* ve *kudümzen* sorumludur. Serneyzenin görevi mutrib heyetinin başı olarak ayin esnasında müzisyenleri ve ayin icrasını yönetmektir. Diğer yandan Mevlevihanede neyzen yetiştirmek de onun sorumluluğundaydı. Kudümzen ise ayin sırasında perküsyon aletlerinin şefliğini yapmak ve Mevlevihanede kudüm eğitimi vermek, ayinhan yetiştirmektir.

Mevlevîler, Osmanlı yüksek kültürünün estetize edilmesinde dikkat çeken bir gruptur. Bunda devletin yüksek kademeleriyle olan yakın ilişkileri de etkili olmuştur. “Mevlevîler, sayıca az olmalarına karşın siyaseten güçlüydüler, çünkü mensupları üst sınıflardandı ve aralarında devlet içinde lider konumda pek çok insan vardı.” (Quataert, 2005: 237).

XVII. yüzyıldan sonra Mevlevîliğin Osmanlı kültür hayatında yaptığı etkiyi Işın (2006) şu şekilde anlatır:

“17. yüzyılda Mevlevîlik, Anadolu, Balkanlar ve Akdeniz coğrafyasını kuşatan geniş çaplı bir örgütlenme ağına sahiptir. Bu sayede Osmanlı dünyasının farklı alanlarına nüfuz edebilen tarikat, yayıldığı bölgelerin uygarlık birikimlerini, İstanbul’un üst ve orta tabakaları arasındaki kültürel dolaşıma aktarma işlevini üstlenmiş, dolayısıyla şehrin gündelik hayatını şekillendiren başlıca dinamiklerden birisi durumuna gelmiştir. 17. yüzyıla kadar İstanbul’daki faaliyet merkezlerini Galata ve Yenikapı mevlevihâneleriyle sınırlı tutan Mevlevîliğin bu yeni dönemde, artık bir imparatorluk tarikatı olarak üstlendiği dinamik role uygun örgütlenme modelini şehir ölçeğinde yaygınlaştırmaya başladığı görülmektedir. Bu model ana hatlarıyla, güçlü şeyh ailelerinin denetiminde gelişen çokmerkezli bir idarî yapılanmayı kapsar. Beşiktaş, Kasımpaşa ve Üsküdar mevlevihâneleri böyle bir yapılanmanın gereği olarak kurulmuşlar, 17. yüzyıl ortalarından itibaren tarikat içinde güçlenen şeyh aileleri de bu dergâhların ortak yönetimlerini ele geçirmek suretiyle İstanbul Mevlevîliğinin sosyo-kültürel temellerini atmışlardır.” (326-7)

Diğer yandan Feldman (1996: 91-92), Mevlevî müziğinin XV. yüzyılda şekillenmeye başladığını belirtirken, önemli bir değişime uğramadan modern zamanlara kadar geldiğini vurgular. Yazar, Osmanlı müzik alanındaki değişim süreçleri içerisinde değişik grup ve kesimlerden müzisyenlerin dönem dönem öne çıkması ve geri çekilmesi gibi iniş çıkışların Mevlevî müzisyenlerde görülmediğine değinerek, Mevlevî müzik felsefesinin müzik kültürü içerisinde sabit bir etken olarak dayanıklı ve esnek bir yapı sergilediği söylemektedir.

Osmanlı’da Mevlevihaneler elbette müzik yaşantısının yerleştiği yegâne dergâhlar değildir. İstanbul’da XVII. yüzyıla girerken Celvetiye tarikatının kurucusu Aziz Mahmud Hüdâî’nin (1571-1628) Üsküdar’da 1595 yaptırdığı tekkesi, önemli bir müzik merkezi olarak karşımıza çıkmaktadır. Hüdâî’nin kendisi de iyi bir müzisyen ve bestekârdır. Dergâhında semâ meclisleri düzenlendiği gibi seküler eserlerin icrası da yapılmaktaydı. Devrin ricalinden çok sayıda kişinin yanı sıra padişah I. Ahmed’in de buradaki meclislere katıldığı söylenmektedir. Mahmud Hüdâî’nin hayatı, Osmanlı toplumunda ilmiye ve tasavvuf çevrelerinin iç içe geçen yapısını örneklemesi bakımından da ilginçtir. Medrese eğitimi alan, müderrislik yapan, çeşitli camilerde vaizlik yapan Hüdâî, sonrasında inzivaya çekilmiştir. Kendi ismiyle kurduğu dergâhında bir yandan semâ meclisleri tertip ederken, diğer yandan açılışında ilk hutbeyi de okuduğu Sultan Ahmed Camisi’nde de vaizlik yapmıştır (İhsanoğlu, 2003: 58-9).

7.3.1.3. Musiki Meclisleri

Osmanlı musikisinin en önemli icra ortamı meclisler olmuştur. Meclis, gelenek itibariyle musikinin sahnesiydi. Sınırlı bir mekân ve sınırlı ve seçkin bir katılımcı sayısı ile karakterize olan meclisler yalnızca müzikal icra bakımından değil, eğitim, müzikal ve sosyal etkileşim bakımından da son derece önemli bir işlev üstlenmiştir (Behar, 2020: 74). Örneğin Aksoy'a (2015) göre meclis o kadar önemlidir ki, Osmanlı musikisi bir meclis musikisi olarak bile tanımlanabilir. Pekin de meclisleri müziğin icra edildiği, tekrarlarla yeniden üretildiği vazgeçilmez mekânı olarak görür: “Sözlü geleneğe bağlı, icrayla var olan, her tekrarında yeniden yaratılan müzik için bu meclisler, müziğin oluşumunun, yeri ve zamanı değişken mekânı olarak algılanmalıdır.” (Pekin, 2002: 1013). Meclisin toplanma yeri genellikle oda büyüklüğünde bir alandır. Bunun başlıca nedeni musikide kullanılan sazların ve müziğin kendisinin bir konser müziği olmamasından kaynaklanır. Bu bağlamda odada bulunanların pasif dinleyici konumları yerine, performansa aktif katılıma açık ve hatta bunu talep eden bir ortam söz konusudur. Teknik olarak musikinin ses hacmi sınırlıdır ve temsil alanının boyutları sesin inceliklerinin keşfedilebilmesine olanak verecek sınırları aşmamalıdır. Hânende ve sazanelerden oluşan fasıl heyeti hiçbir zaman sayıca çok kalabalık olmaz. Popescu-Judetz'e (2000) göre meclis,

“... ortasında bir sahne olan tiyatroya benziyordu. Dinleyicilerle icracılar arasında resmî bir sınır çizgisi yoktu. Musikiciler nerede icrada bulunurlarsa bulunsunlar işgal ettikleri alanla dinleyicilerden hayalî bir çizgiyle ayrılıyorlardı. Dinleyiciler sırası geldiğinde etkin katılımcı oluyorlar, katılımlar katılmasınlar icra sırasında kendilerine düşen sorumluluğu yerine getiriyorlardı. İracılar ve dinleyiciler etkileşim ve iletişim içinde çalarak, söyleyerek, heyecan belirten sözler ve hareketlerle bir büyümlü atmosfer yaratıyorlardı. Ve icra sırasında, beklenen standartların karşılanması halinde takım icrası muteber addediliyordu. Birkaç saat süren fasıl icrası, makam geçkilerinde çeşitlilik, ezgi süslemeleri ve usul çeşitlemelerinden oluşan icranın ana makamının gerektirdiği makam birliğinin ustaca kullanılmasını gerektiriyordu. (25)

Buna göre bir fasıl icrasında kaliteyi belirleyen en önemli parametre, bölümler arasındaki geçişlerin yapıldığı ve ses birliğinin sağlandığı taksimlerdi.

Bu musiki toplantısının en yaratıcı ve iddialı yanı, fasılın bölümlerini birbirine bağlayan ve bütün icranın ses birliğini sağlayan taksim olgusuydu. Her biri ayrı bir doğaçlama parçası olan şu üç taksim, süit boyunca konserin evrelerini de gösterir: Giriş atmosferini veren ve hâkim makamı hissettiren *ser taksim*, katılanlara dinlenme imkânı veren,

rahatlatıcı bir *ara taksim* ve son bir dinlenme imkânı veren *son taksim*. (Popescu-Judet, 2000: 25)

Meclislerin eğitim konusunda da işlevleri de bulunuyordu. Meclisin davetlisi usta bir müzisyen buraya talebelerini ve çıraklarını da götürebiliyordu. Yeni müzisyen adayları bu ortamlarda hem yeni tecrübeler kazanıyor hem de farklı icra teknikleriyle tanışıyorlardı. Ayrıca bu durum onlar için yeni eserleri meşk etmek için de bir fırsattı. Meclis ilerledikçe icraya da katılabiliyor, böylece dinleyicilerin eleştiri veya tavsiyelerinden faydalanabiliyordu (Behar, 2020: 74). Bunun yanı sıra meşkhaneler ve meclisler arasında da bir ilişki mevcuttu. “*Gençlere musiki dersi veren üstatların evleri yahut ders verdikleri mekânlar birer meşkhaneydi. Meclis de konser günlerinde genellikle aynı meşkhanelerde toplanırdı.*” (Aksoy, 2015). Yine Aksoy’un belirttiğine göre, XX. yüzyılın başlarında musiki dünyasında *musiki cemiyetleri* bu eski özel meşkhanelerin gelişmiş ve kurumlaşmış hali olarak karşımıza çıkar.

Musiki meclisleri düzenleyenlerin konumuna göre ikiye ayrılıyordu: Padişah ve çevresine hitap eden saray meclisleri; saray dışında, konaklarda, evlerde düzenlenen toplantılar. Meclisler periyodik olarak ya da gelişi güzel zamanlarda toplanabilirdi. Bunun için bir kriter olmadığı görülüyor. Meclisler yalnızca müzik üzerine de olmayabiliyordu. Sarayda, diğer devlet ricalinin veya sivil seçkinlerin konaklarında haftanın belli geceleri düzenlenen sohbet toplantıları şeklinde de görülüyordu. Ne şekilde düzenlenirse düzenlensin meclise katılanlara ev sahibinin çeşitli ihsanlarda bulunduğu bilinmektedir (Kazan, 2010: 51).

Meclisleri önemli kılan bir diğer husus da geçmişte seçkin musiki dinlenebilecek ortamların sınırlı olmasıydı. “*‘Piyasa musikisi’nden uzak durmak isteyen ciddi amatörler için de seçkin bir icra ortamıydı meclisler. Bu toplantıların varlık sebebi elbette musikin kendisiydi.*” (Aksoy, 2015) Pekin’e (2002) göre ise “*meclisi düzenleyen ve katılanların toplumsal konumlarına, kültürel birikimlerine bağlı olarak burada yapılan müziğin niteliği de belirlenir. Bu meclisler, toplumun çeşitli kurumları ve tabakaları arasında müzik alış-verişini sağlamıştır.*” (1013). Ancak bu toplantılara sadece davetliler katılabilirdi; onlar da kalburüstü kimselerdi. Küçük mekânlara özgü meclis musikisinin en belirgin özelliği az sayıda ama seçkin bir dinleyici heyetine hitap etmesindedir. Musikişinaslarla dinleyiciler de birbirlerini tanırdı. (Aksoy, 2005).

Meclise davetliler katılabilirdi ancak bunun da bir *adabı* vardı. İnal'ın (2019) XX. yüzyılın başlarında meclise katılma ile ilgili şikâyetleri, meclis adabına dair birtakım incelikleri göz önüne sermektedir.

Eyyamı sabavetden beri musikiye muhib ve müncezib olduğumdan ... fakirhanede musiki meclisi tertib ederim. Bazı hânende ve sazendelerden ve bunların 'mutlaka gelirim' deyüb de gelmeyenlerinden, musiki ile münasebetleri yokken erbabı musiki arasında isbatı vücud ve izalei huzura bezli mechud edenlerden, fasıl esnasında – firaşi istirahate uzanmışçasına derin uykuya, yahud yanında oturan – kendi gibi – saygısızca lâfa dalanlardan, bahusus şahıslarını tanımadığım halde kendi kendini dâvet ederek, yahud tanıdıklarımın birinin kuyruğuna takılarak vakt geçirmek, biraz da eğlenmek için – çalgılı gazinolara gider gibi bî perva gelüb sazende ve hânendelere odada yer bırakmayan züvvarı garabet âyinden – maddî ve manevî – çektiğim mihnet, tahsil etdiğim neşveye galebe eder. (9)

Buradan anlıyoruz ki, meclise davetsiz katılmak, yalnızca eğlence için gelmek, musiki ilgisi olmayanların gelmesi, meclis içerisinde uygunsuz bir takım hal ve hareketlerde bulunmak hoş karşılanmamaktadır.

Osmanlı musikisi bağlamında düşünüldüğünde saraylarda ve tekkelerde dinlenen musiki de bu anlamda bir meclis musikisiydi (Aksoy, 2005). Buralardaki temsiller, meclis formunun en geniş haliydi.

7.3.2. Müzisyenler

XVII. yüzyılın müzisyenleri ile bilgi edinebildiğimiz ilk kaynak Evliyâ Çelebi'nin (2011) IV. Murad zamanında kaleme aldığı *Seyahatnâme*'sinin İstanbul'u konu alan birinci cildir. Evliyâ Çelebi'nin bu dönem İstanbul ve saraydaki müzik hayatının doğrudan içerisinde yer almış olması, aktarmış bulduğu bilgilerin önemini artırmaktadır. Evliyâ, IV. Murad'ın musahibleri arasına girerek saraydaki musiki meclislerine katılmış, seferli ocağındaki meşkhane saray müzisyenleriyle birlikte eğitimlere iştirak etmiştir. Daha sonra saraydan ayrılarak ünlü seyahatnâmesini yazmak için İstanbul ve Osmanlı'nın birçok yerini dolaşırken topladığı müzikal malzeme de Osmanlı müzik tarihi için değerli bilgiler içermektedir.

Seyahatname'de bu dönemin müzisyenlerinin hânendeler ve sâzendeler olmak üzere iki ayrı grup olarak ele alındığı görülmektedir. Evliyâ Çelebi, bahsini ettiği

hânendeler için “...*bu tahrîr olunan üstâd-ı kâmil hânendeler pâdişâhların şeref-i sohbetleriyle müşerref olup her biri muhteşem kârhâne sâhibleri nedîm-i vüzerâ ve a’yân-ı kibarlardır*” derken bunların 35 kişi olduğunu belirtir (342). Sultan nedimlerinden Gülşeni tarikatına mensup Derviş Ömer ilk zikredilen hânendedir. İyi bir bestekâr ve musiki hocasıdır. Kanuni döneminde Kahire’den gelmiş ve o dönemden beri saraydadır.

Övgüyle bahsedilen bir diğer hânende ise Kantemiroğlu Edvârında yeni musikinin kurucusu sıfatıyla payelendirilen Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi’dir. *Atrabu’l Âsâr*’da saraydaki müteferrikalar zümresinden olduğu bilgisi yer alır. Hânende Kapucu, Urfalı Baba Nevâî, Hânende Andelîb Çelebi, Hânende Hâfız Kıral, Hânende Südcüzâde, Hânende Südcüzâde Alî, Hânende Kuburîzâde, Hânende Kâmhâcızâde, Hânende Feryeli Hasan Çelebi, Hânende Zeynîzâde, Hânende Yahyâ Çelebi, Hânende Cevşenî, Selânikî Ahmed Çelebi, Hâfız Portakal, Sadrazam Hâfız Ahmed Paşa ve Hânende Kara Oğlan gibi müzisyenler dönemin önemli hânendeleri olarak sıralanmaktadır.

Evliyâ Çelebi, bu isimlerin ardından müzik hayatında isimleri yeni duyulmakta olan nev-zuhûr hânendelerin listesini de verir: Zâkir Orfana Osmân Çelebi, Fethiyeli Zâkir Merdek Mahmûd Çelebi, Hânende Galatalı Mahmûd Efendizâde Osmân Çelebi, Sadâyî Çelebi, Amâ Kadri Çelebi, Küçük İmam Çelebi, Büyük İmam Çelebi, Taşçızâde Recep Çelebi, Receb Sifâli, Nasîf Paşazâde Ömer Beğ, Hânende Nalçacızâde Mehemed Çelebi, Habîb Dedezâde, Eyyûblu Abdullâh Çelebi, İmamzâde Hâfız Post, Hânende Nanâ Ahmed Çelebi, Vehbî Celeb Osmân Efendi, Küçük Alî Çelebi, Hâfız Buhûrîzâde.

XVII. yüzyılın ortalarında saraydaki müzik meclislerinde yer almış bu müzisyenlerden, birkaçı dışında, hiçbirisi saraydaki kadrolu müzisyenlerden değildir. Demografik özelliklerine bakıldığında Evliyâ Çelebi’nin isimlerini verdiği müzisyenlerin arasında Osmanlı ülkesi dışından gelen hiçbir hânende olmadığı görülür. İstanbul’a dışarıdan gelen müzisyenlerden 4’ü Diyarbakırlı, 1’i Fethiyeli, 1’i Selanikli’dir. Derviş Ömer dışında, geriye kalan müzisyenler İstanbullu’dur.

İsmi geçen hânendelerden hiçbirisi saray müzisyeni değildir, ancak bazılarının sarayda veya devlet yönetiminde farklı görevler almış oldukları görülmektedir. En başta aralarında bir sadrazam bulunmaktadır. Evliyâ Çelebi dönemin Gulam Şâdi’si (Meragi’nin talebesi) olarak tanıttığı Hâfız Ahmed Paşa’dan övgüyle söz etmektedir. Bahsi geçen müzisyenler arasında imamlar, müezzinler ve tekke zâkirleri gibi dini ve tasavvufi çevrelerden kişiler de bulunmaktadır.

Feldman'a (1996: 64) göre kul sistemindeki bozulmadan sonra, sarayın müzik hayatına tarikat dervişleri ve din alanının mensuplarından müezzinler daha fazla katılmaya başlamışlar, seküler hânende ve sazendeler haline gelmişlerdir. Ulema, seküler müzik ya da şiirleri seküler bürokrasi ile paylaşımına açmış, ilmiye ve kalemiye arasında, tarihte daha önce hiçbir Anadolu Türk medeniyetinde ya da dönemin İslam devletlerinde rastlanmayan bir ilişki kurulmaya başlanmıştır.

Evliyâ Çelebi'nin saydığı isimler dikkate alındığında şehirde esnafılık yapan dükkân sahibi müzisyenlerin de padişah meclislerinde yeri olduğu anlaşılmaktadır. Müzisyenlerin dikkat çekici bir diğer özelliği de hepsinin Müslüman veya Türk oluşudur. İsmi geçenler arasında gayri müslim cemaatlerden hânendeler yoktur. Evliyâ Çelebi isimlerini saydıkları dışında İstanbul'da daha birçok hânendenin bulunduğunu, hepsini yazsa kalın bir kitap hacmine ulaşacağını söylemektedir. O yalnızca dönemin en seçkin hânendelerinin isimlerini vermekle yetinmiştir.

Evliyâ Çelebi *Seyahatnâme*'de hânendeler dışında çeşitli çalgı ustalarından da bahsetmektedir (343-4). Bölümlere ayırdığı sazendelerin birinci grubunda daire, kemânçe, ney, musikar, çeng, kudüm, tanbur, kanun, avvad, çârtâ, ravza, şeştâr, şeşhâne ve kopuz çalan müzisyenler bulunur. Bu 14 sazı altı grup halinde ayırır. Hânendelerin bu saz takımlarına katılımıyla oluşturulan kümeler padişah meclislerinde ayrı ayrı musiki fasılları icra etmektedir. Evliyâ Çelebi'ye göre birbiriyle uyumlu sazlar şu şekilde gruplanmaktadır: 1- daire, ney, keman (kemençe), miskal (musikar), 2- çeng, kudüm ve tanbur, 3- kanun ve avvad, 4- çârtâ, ravza 5- şeştâr ve şeşhâne, 6- daire ve kopuz.

Evliyâ Çelebi bu sazlarda usta olan müzisyenlerin önemli gördüklerinin isimlerini aktarırken, İstanbul'da söz konusu sazları çalabilen kişi sayısını da tahmini olarak vermektedir. *Seyahatnâme*'de şehirdeki sazendelerden sayıları verilenler şu şekildedir: Dairezenler 500 kişi, kudümzenler 500 kişi, tanburcular 300, neyzenler 165, kemânçeciler 80, şeşhânciler 70, kanuncular 55, musikarcılar 51, kopuzcular 30, çengciler 12, avvadlar 6, çârtâcılar 15. Bu listedeki iki vurmali sazı dışarıda bıraktığımızda Osmanlı musikisinin XVII. yüzyıldan itibaren en popüler iki sazı olan tanbur ve neyin ön plana çıktığı görülmektedir. Diğer yandan *büyük geleneğin* en önemli sazı olarak ön plana çıkan udun (avvad) XVII. yüzyılın ortalarında İstanbul'un müzik hayatında oldukça geri planda kaldığı dikkat çekicidir. Evliyâ Çelebi'nin uda benzer bir saz olarak nitelediği şeşhâneyi de hesaba katarsak tanburla karşılaştırıldığında yine ikinci planda kaldığı görülmektedir.

Evliyâ Çelebi'nin sazlarının üstadları olarak isimlerini zikrettiği müzisyenlerin etnik ve dini kimlikleri hânendelerle karşılaştırıldıklarında çok daha geniş bir yelpaze oluşturmaktadır. Aralarında önemli sayıda gayrimüslim cemaatlerden müzisyenler bulunmaktadır. Rum Angeli usta bir dairezen ve tanburîdir. Kantermioğlu Rum Angeli'den hocası olarak bahseder. Döneminin en ünlü tanburîlerinden birisi olarak Enderûn'da müzik dersleri vermektedir (Uzunçarşılı, 1977: 91). Ermeni Aydın, Ermeni Haçatur ve Yahudi Pıtıkoğlu'nun dairezenler arasında ismi geçmektedir. Yahudi Yako önemli bir miskalîdir. Tanburîler arasında Ermeni Avınç ve Yahudi Karakaş'ın adları zikredilmektedir. Gürcü Hasan Ağa'nın şeyhânegiler arasında bahsi geçmekte, Acem ve Arap müzisyenler de bu listede yer almaktadır.

Seyahatnâme'de ismi geçen sazendelerin demografik özelliklerine bakıldığında hânendelere benzer şekilde İstanbul'un farklı toplumsal kesimlerinden geldikleri dikkat çekmektedir. Defterdarlar, köleler, şeyhler, mehterler, dervişler, çeşitli esnaf gruplarının üyeleri, müezzinler ve hangi kesimlerden geldiği belli olmayan çok sayıda çalgı müzisyeni sarayda veya padişah huzurunda hünerlerini sergileyebilmektedir.

Evliyâ Çelebi'nin (2011:344-7) başka bölümler altında bahsini geçirdiği çalgıcı grupları da vardır. Bunlar daha çok kaba musikide kullanılan veya İstanbul dışında Osmanlı'nın başka bölgelerinde ünlü olan sazlar ve onları çalanlarla ilgilidir. Bu nedenle konumuz dışında kalmaktadırlar. Ancak Evliyâ Çelebi'nin İstanbul ve saray çevresindeki müzisyenler ile ilgili aktardıkları gösteriyor ki, XVII. yüzyıl ortalarında şehirde oldukça canlı bir müzik hayatı bulunmaktadır. Diğer yandan bu müzikal canlılık tarihsel olarak takip edilebildiği kadarıyla önceki yüzyıldan oldukça farklı sosyolojik ve kültürel bir zemine yerleşmiştir.

XVII. yüzyıldan sonraki dönemde Osmanlı dışından müzisyenlerin İstanbul'un müzikal alanına dâhil oldukları istisnai tek durum IV. Murad döneminde gerçekleşmiştir. IV. Murad'ın 1638'deki Bağdat Seferi sonrasında buradaki müzisyenleri İstanbul'a getirmiş olması geçmiş yüzyılın politikaları ile benzerlik taşır. Uzunçarşılı'nın (1977) aktardığına göre IV. Murad, "*Mehmed Bey ve Şeştarî Bestekâr Hacı Murad Ağa'ya bazı değerli arkadaşlarıyla birlikte İstanbul'a getirmiştir*" (90). Ancak yukarıda da bahsedildiği gibi XVII. yüzyılda İstanbul'un müzik hayatı onlar için artık biraz yabancıdır.

IV. Murad'ın sarayındaki müzisyenler arasında Uzunçarşılı'nın (1977) üzerinde durduğu bir başka müzisyen Mevlevî Yusuf Dede'dir. Dede, Mevlevilik ve Osmanlı

yüksek müziği ilişkisi bağlamında XVII. yüzyılda dikkat çeken ilk isimlerdendir. Ney ve çengde üstad bir müzisyen olan Yusuf Dede, IV. Murad'ın sarayında beş yıla yakın bir süre kalmıştır. IV. Murad'ın ölümünden sonra saraydan ayrılarak Beşiktaş Mevlevihanesi'nin şeyhi olmuş, 1669'da vefat etmiştir (89-90). Yusuf Dede örneği yüksek müzik ile Mevlevilik ilişkisinin en geç XVII. yüzyıl ortalarında kurulmuş olduğunu ispatlaması bakımından önemli olduğu gibi, aynı zamanda saray ve şehir arasındaki gidiş gelişleri, geçişlilikleri göstermesi bakımından da önemlidir (Behar, 2010:178).

XVII. yüzyıl müzisyenleri ile ilgili bilgi edinmemizi sağlayan diğer bir önemli kaynak Şeyhülislam Esad Efendi'nin *Atrabu'l Âsâr*'ıdır. Bu eser erken XVII. yüzyıldan 1730'da bir isyanla sona eren Lale Devri'nin sonuna kadar olan dönemde beste yapmış hepsi 97 Müslüman müzisyen bestekârı tanıtan bir tezkiredir (Bkz. Ek-2). Bunların yalnızca ikisi Osmanlı ülkesi dışındadır. *Atrabu'l Âsâr*'da ismi geçen müzisyenlerin 63'ü İstanbul'da doğmuştur, İstanbul'da doğmamış olan 15 tanesi sonradan İstanbul'a yerleşmiştir (Behar, 2010: 142-3).

Atrabu'l Âsâr'da statü ve meslekleri hakkında bilgi verilen müzisyenlerin ortaya çıkardığı tablo, Evliyâ Çelebi'nin tanıttığı müzik çevresi ile benzerlik göstermektedir. Behar'ın (2010: 163) analizine göre bir müzisyen olarak saraya bağlı bir görevi olanların sayısı 7'dir. Saray hizmetinde başka görevlerde çalışan müzisyenler de 7 kişidir. Saray dışındaki makamlarda devlet görevlisi olanların sayısı 10'dur. İlmiye sınıfının yüksek makamlarını temsil eden ulemadan 9 kişi vardır. İmam, vaiz, müezzin gibi düşük dereceli din adamlarından da 10 kişi bulunmaktadır. Şeyh, derviş, zâkir gibi tasavvuf çevresinden ismi geçenler 16 tanedir. Yine esnaftan da 6 kişi vardır. Feldman'ın (1996: 77) aynı eser üzerinde yaptığı tasnife göre tezkirede 17 derviş, kalemiyeden 13, müezzin, naathan gibi cami görevlilerinden 11, ulemadan 9, esnaftan 4, saray hizmetlerinden 5 kişi vardır. İki analizdeki sayılarda küçük farklılıklar varsa da bu bilgiler müzisyenlerin çeşitli ve farklı toplumsal gruplardan geldiklerini açıkça göstermektedir.

XVII. yüzyıl sonunun musiki ortamında istisnai konumu ve müzik kuramcısı, besteci ve icracı kişiliğiyle Kantemiroğlu önemli figürlerden birisidir. Osmanlı'ya bağlı o zamanki Moldova'nın veliaht Prensi olarak İstanbul'da uzun bir süre geçiren Kantermioğlu saray çevresi ve dönemin devlet ricaliyle yakın ilişkileri vardı. Dimitrie Kantemiroğlu'nun, bürokrasinin yüksek kademelerinde çevresi genişti. Musiki bilgisiyle ve yeteneğiyle ünlü, 1702-1703 yıllarında sadrazamlık da yapan Reis Efendi Rami Mehmed Paşa ile yakındı .

İmparatorluğun baş defterdarı Davul İsmail Efendi ve onun hazinedarı Latif Çelebi, Kantemiroğlu'ndan musiki nazariyesi ve icrası konularında ders alıyorlardı ve bu kişiler yeni musikinin nazariyat kitabını yazması için onu teşvik etmişlerdi (Popescu-Judet, 2000: 19).

Feldman'a göre (1996: 52) büyük gelenekte karşımıza çıkan Safiyüddin ya da Meragi gibi hem kuramcı hem bestekâr olan müzisyenlere XVI. ve XVII. yüzyıllarda Osmanlı müzik ortamında pek rastlanmamıştır. Meragi'nin oğlu Abdülaziz'den başka XVII. yüzyıl sonlarına dek bu müzisyen örneğinin bir benzeri yoktur. Kantemiroğlu bu müzisyen tipine uyan, Osmanlı müzik kültüründeki nadir kişilerden birisidir. Onunla çağdaş olan bir başka müzisyen Osman Dede de benzer bir özellik sergilemiştir. Feldman'a göre Müslüman müzisyenler arasında bu müzisyen tipine en çok yaklaşan isim Mevlevî şeyhi Nâyî Osman Dede olmuştur. Dede tekke müziği eserleri bestelediği gibi din dışı eserler de bestelemiştir. Müzik kuramı üzerine de çalışmış olduğu bilinen Osman Dede, bir de notasyon geliştirmiştir. XVIII. yüzyıldaki müzik kuramı üzerine çalışmalardan hatırlanacağı gibi, Osmanlı müzik ortamında teori çalışması yapan müzisyen sayısı sınırlıdır. Ancak daha önce bahsini ettiğimiz Tanburî Artin ve Abdülbâki Nâsır Dede'nin kuramcı, bestekâr ve icracı yönleriyle bu çok yönlü müzisyen tipinin temsilcilerinden olduğunu söylemek mümkündür.

Diğer yandan XVIII. yüzyıldan itibaren Osmanlı musikisi içerisinde yabancı müzisyenler artık tamamen kaybolmuştur. IV. Murad'ın Bağdat seferinden sonra saraya getirilen Murad Ağa'nın 1688'deki ölümünden sonra yazılı kaynaklarda Acem müzisyenlerin bahsi hiç geçmemektedir. Feldman'a (1996: 67) göre bu dönemden sonra saray müziğinde hem devşirme müzisyenlerin hem de Acemlerin etkisi azalmıştır. Onların yerine saray dışından Türk ve Müslüman unsurlar etkinliklerini artırmışlardır.

XVIII. yüzyıla geçerken dönemin ünlü müzisyenleri arasında Padişah İmamı Kadıasker İbrahim Efendi, Hâfız Post lakaplı Tanburî Mehmed Efendi, Buhurîzâde Mustafa İtrî, Âma Kadri, Hoca Osman Efendi, Recep Çelebi, Küçük Müezzîn Mehmed Çelebi, Küçük İmam gibi isimler dikkat çekmektedir. (Uzunçarşılı, 1977: 95).

Dede Efendi ile birlikte Osmanlı musikisinin en büyük bestekârlarından sayılan Buhurîzâde Mustafa İtrî'nin (1638?-1712) müzisyenlik kariyeri, dönemin müzikal etkileşimlerinin örnekleme bakımından incelenmeye değerdir. İtrî, musiki eğitiminde Koca Osman Efendi ve Derviş Ömer'den faydalanmıştır. Hâfız Post'un talebesi olabileceği

de tahmin edilmektedir. Arapça ve Farsça'yı bilen Itrî, iyi bir şair ve hattat olarak da tanınmaktadır. Yenikapı Mevlevihanesi'ne devam ettiği ve 1671'de ölen Şeyh Camî Ahmed Dede'ye intisab ettiği söylenir. Tekke müziğindeki ünlü eserleri naâtı ile ayinini bu Mevlevihane için bestelemiştir. IV. Mehmed'in himayesine girmiş, onun için düzenlenen meclislerde hânende olarak bulunmuştur. Gözde bir müzisyen olarak ödüllendirilmiş, kendisine o dönem iyi bir gelir getiren esirciler kethüdalığı verilmiştir. IV. Mehmed'in ölümünden sonra 25 yıl kadar daha yaşayan Itrî, bu dönemi Kırım Hanı I. Gazi Giray'ın himayesinde geçirmiştir. Es'ad Efendi *Atrabu'l Âsâr*'da binden fazla beste, semai ve kâr bestelediğini yazmakla beraber bunların çok azı günümüze ulaşmıştır. Diğer yandan güfte mecmualarında cami ve tekke müziği türlerinde yapmış olduğu çok sayıda besteye rastlanmaktadır. (Öztuna,1990 (I): 374-5; Özcan, 1999: 220-1; Behar, 2010: 230-231).

Itrî'nin çeşitli müzik alanlarında vermiş olduğu eserler, müzisyenlerin seküler ve dini müzik türleri arasında bir ayrıma gitme zorunluluğu duymadığını gösterir niteliktedir. Sanatçının ilgi duyduğu her alanda eser bestelemesi dönemin ruhuna uygun düşmektedir. Aynı geçişlilik toplumsal yaşamın kendisinde de görülür. Itrî'nin müzik eğitimini şehirdeki usta müzisyenlerden ve Mevlevi dergâhından aldığı görülmektedir. Saraydaki faaliyetleri, öğrendiği, bildiği, bestelediği eserlerin icrasını yaptığı Padişah huzurundaki küme fasıllarına katılmaktı. Itrî'nin kariyeri, saray-şehir arasındaki musiki ilişkisini ve özellikle müziğin eğitimi ve aktarımı noktasındaki iş bölümünün daha kompleks bir yapıya büründüğünü açıkça göstermektedir.

Cizvit rahibi Toderi'nin I. Abdülhamid zamanı için yapmış olduğu gözlemler şehir ve saray arasındaki ilişkinin yeni şeklinin XVIII. yüzyılın ikinci yarısında da devam ettiğini ispatlamaktadır. Saraydaki müzik fasıllarına katılan müzisyenlerin iki farklı ikametgâhı vardır: sarayda yaşayan müzisyenler ve şehirde yaşayan ve istendiğinde saraya gelen müzisyenler. "*Sarayda sultan için birçok oda musıkisi sazı vardır. Hepsi Türk olan musıkiciler sultanı eğlendirmek için haftada birkaç kez musiki icra ederler. Bir de saray dışında yaşayan, kendilerine aylık bağlanmış olan, Rum, Ermeni, Türk, Yahudi musıkiciler vardır. Bunlar ayda bir iki kere sultanı eğlendirmek üzere saraya çağrılır.*" (Toderini'den aktaran Aksoy, 2003: 152).

XVII. yüzyıl kaynaklarının sağladığı bilgilerden öğrendiğimiz kadarıyla, saraydaki müzik XVI. yüzyılda olduğu gibi artık yalnızca saraya bağlı profesyonel müzisyenler tarafından yapılmamaktadır. Asıl işi müzik olmayan, şehirli çok sayıda müzisyen Osmanlı

musikisi alanında giderek daha çok yer kaplamaktadır. Müzik bu kişiler için yarı amatörece veya tamamen amatörece yapılan bir uğraştır. XVI. yüzyıldan farklı olarak, Osmanlı'da şehirli yüksek müzik alanı geliştikçe amatör müzisyenlerin saraydan maaş alan profesyonel müzisyenlere göre sayılarının çok daha fazlalaştığı görülmektedir. Müzisyenlik bir meslek olarak icra edilmemektedir. Daha çok amatör bir yönelimin, bir ilginin sonucudur. Müzisyenliğin ikincil uğraş niteliğinde olduğu bu amatörlük görüntüsü, maiyetinde oldukları hâmilelerin ihsanlarını dışarıda bırakırsak, alanın üretici failleri olan müzisyenlerin geçim kaynaklarını başka alanlardan elde etmeye zorlandığı bir yapıya işaret etmektedir. Bu tarihsel olarak müzik piyasasının henüz gelişmemiş olduğu bir alanda olağan karşılanabilecek bir durumdur. İlginç bir şekilde bu manzara, müziğin hâmisi olan Osmanlı eliti içerisinde gelen müzisyenler ile daha çarpıcı bir hal almıştır. Çeşitli bürokratik işlerde çalışanlar, cami görevlileri, dervişler, şehirdeki esnaf gruplarından gelenler ve dini bariyerleri aşarak Osmanlı musikisi alanına giren gayrimüslim müzisyenler, Osmanlı'da yüksek müzik alanının XVII. yüzyıl boyunca genişlemesini sağlamıştır. Benzer bir süreç XVIII. yüzyıl boyunca da devam etmiştir.

Feldman (1996), kayıtlarda rastlanan müzisyenlerin fasıl türü içinde eser vermiş olduklarından ve dönemin önemli müzisyenlerinin eğer bu alanda eser vermemişlerse bu kayıtların dışında kaldıklarını belirtir. Bu eserlerin sözlü ve Türkçe olması, Türkçe eser bestelemeyen müzisyenlerin kayda alınma olasılığını azaltmaktadır. Fasıl bir bakıma Osmanlı musiki repertuarının merkezidir. Feldman (1996: 50-1), gayrimüslimler hakkında az miktarda bilginin bu durumdan kaynaklanabileceğine değinirken, XVIII. yüzyılda Edirne'de Yahudi bir müzisyen çevresinin *Maftirim* adıyla bilinen İbranice fasıl repertuarı oluşturarak Osmanlı musikisi bünyesindeki bu iç çembere yaklaştığını söyler. Ancak bilindiği kadarıyla bu eserlerin icrası Yahudi cemaati dışına çıkmamıştır. Yazar, daha sonraları Rumların bu alana dâhil olduklarına, Zaharya ve Tanburi İsak'ın yaptıkları bestelerle fasılın o içsel kutsiyet dairesine girmeye başladıklarına değinir.

Tanburi İsak, III. Selim döneminin ünlü bir müzisyenidir ve padişahın tanbur hocasıdır. Sarayda muteber bir mevkisi vardır. Zaharya hakkında ise kesinliği çok az bilgiler mevcuttur. XVIII. yüzyılın hangi döneminde yaşadığı kesin değildir. Lale Devri'nde yaşadığı da III. Selim döneminde yaşadığı da rivayet edilir. Öztuna (1990: 508-9) onun III. Ahmed ve I. Mahmud için düzenlenen fasıllarda hânendelik ettiğini iddia etmektedir. Ona göre yaptığı besteler klasik musikin en *koyu ve ünlü* eserleridir. “*Üslûp*

son derece ağır, tantanalı ve muhteşemdir”. Öyle görünüyor ki, Osmanlı musiki kültüründe Zaharya, Türkçe sözlü eser besteleyen ilk gayrimüslim müzisyendir.

XVIII. yüzyılın ilk yarısındaki önemli müzisyenleri sıralarken Uzunçarşılı (1977: 96), arka arkaya iki isimden bahseder: Şeyhülislam Es’ad Efendi (ö. 1753) ve Şeyhülislam Damatzâde Feyzullah Efendi (ö. 1711). Birinci isim aynı zamanda *Atrabu’l Âsâr*’ın yazarıdır. Es’ad Efendi şeyhülislam olmadan önce ve sonra değişik makamlarda bestelediği eserlerini Sultan’ın huzurunda okumuştur. Feyzullah Efendi’nin eserlerinden ise bugüne kalan olmamıştır. Ancak burada onların eserlerini ve musiki kariyerlerine değil ulemaadaki yerleri ve müzisyenlikleri arasındaki çelişkili gibi görünen ilişkiye odaklanacağız. Es’ad Efendi *Atrabu’l Âsâr*’da kendisi gibi ulemadan gelen 9 müzisyenden bahsetmiştir. İslam tarihinde müzik konusundaki tartışmalarda aldıkları konum nedeniyle müzikal üretim ile iç içe geçmiş bir ulema görüntüsü İslam tarihine bakıldığında Osmanlı toplumuna özgü bir durumdur.

Müzikal hayata katılmakla birlikte bu kesimden bazı müzisyenlerin müzik konusunda tereddütler yaşadıkları görülmektedir. Ulemaya mensup müzisyenlerden bazılarının yüksek mevkilere geldiklerinde müzikal üretimlerini gizlediklerine veya müzikle uğraşmayı bıraktıklarına tanıklık edilmiştir. Es’ad Efendi, IV. Mehmed zamanında Rumeli Kazaskerliği yapan İbrahim Efendi’nin eserlerini kendi adıyla yayınlamaktan mahcubiyet duyduğunu iddia eder (Behar, 2010: 184-5). Selanik Kadılığı ve III. Ahmed zamanında Rumeli Kazaskerliği yapmış ulemadan başka bir müzisyen, Abdülbâki Ârif Efendi’nin (1652-1713) de IV. Mehmed zamanının ünlü bir müzisyeni olduğunu *Atrabu’l Âsâr*’dan öğreniyoruz. Diğer yandan Uzun (1988), *zevk ü sefa* düşkünlüğü nedeniyle yapılan şikâyetler sonucunda Abdülbâki Ârif Efendi’nin IV. Mehmed tarafından Selanik Kadılığından alındığı bilgisini aktararak onun bu deneyim ve *ilmi muhiti* nedeniyle müzisyenliğinden geriye bir iz kalmadığını vurgular.

Behar (2010: 186), ilmiye mensubiyeti ile müzisyenlik kariyerinin zaman zaman kişilerde bir vicdan muhasebesine dönüştüğünü, ancak bu iç çatışma veya pişmanlık durumlarının genele yayılmadığını, kalıcı izler bırakmadığını iddia etmiştir. Ancak dünyevi zevkler ve müzik arasında geleneksel olarak illiyet bağının, dini değerlerin korunmasından sorumlu Osmanlı toplumundaki en yetkili makamların sahipleri için sorun yarattığı da görülmektedir. Fakat bu gerilime karşın ulemanın yeni toplumsal ilişkilerdeki yarı özerk ve

aristokratik grup yapısı ile yeni seçkinci ideallerinin birleşmesi durumu, saltanat kültürüne öykünen ve onu yeniden üreten bir odak olarak davranmasına bir açıklama getirebilir.

Diğer yandan XVII. yüzyıldan sonra Osmanlı ilmiyesinden müzik üzerine reddiye niteliğinde müstakil bir eser üretimi görülmediğinin de altını çizmek gerekir. XVI. yüzyılda bu türden eserler ise oldukça yaygındı. Molla Arab'ın (ö. 1531) *Risâla fî Hurmat al-Raks va'l-Davarân*'ı, ünlü şeyhülislamlardan Ebu Suud Efendi'nin (ö. 1574) *Deverân-ı Sûfiyye Dair Fetvâ*'sı, kendinden sonraki Osmanlı'daki İslami puritanizmin esin kaynaklarından El Birgivi'nin (ö. 1573) *Risâla fî Tadârik Ba'z Zallat man Ta'ana al-Şûfiyya fi'-Samâ' va'l-Davarân* ve Rumeli Kazaskerliği yapan Kadızâde Şamsuddîn Ahmed'in (ö. 1580) *Risâla fî'l-Samâ' va'l Davarân*'ı müzik, semâ ve raks hakkındaki karşı görüşlerin savunusunu yapan metinlerden bazılarıdır (İhsanoğlu, 2003: 38-39, 47, 49, 50). İhsanoğlu'nun hazırladığı literatür çalışmasına baktığımızda, XVII. yüzyıl sonrasında müzik reddiyesi için yazılmış müstakil bir kitap bulunmamaktadır. Osmanlı toplumunda ilmiye ile özellikle sünni tarikatlar arasındaki sınırların zayıflaması ve geçişliliklerin artması, müziğin meşruiyet dayanaklarının kabulünde ulemayı etkilemiş olması olasıdır. Ancak XVII. yüzyıl İstanbul'unda ilmiye içerisinde müzik ve tasavvuf karşıtı aşırı düşüncelerin yaşatıldığını da biliyoruz.⁶³ Bu nedenle ilmiyenin müzik konusundaki değişimini genele yaymadan, ama güçlü bir eğilim olarak görmek daha doğru olur.

İlmiye sınıfının tepesindeki ulemanın yanı sıra, Feldman'ın (1996) cami müzisyenleri olarak gruplandığı müezzin, hâfız ve na'athânlar gibi ilmiyenin tabanını oluşturan gruplar da *Atrabu'l Âsâr*'daki en kalabalık müzisyenler grubundan birisini oluşturur. Bu gruptan müzisyenlerin cami müziği dışında seküler müzik alanına katılmaları ve bu alanda üne kavuşmaları da XVII. yüzyıldan sonraki dönemin bir olgusudur. Cami müzisyenlerin meslekleri için aldıkları eğitim, musiki alanında başarılı olabilmenin önemli unsurlarından ikisi olarak ön plan çıkan ses yeteneğini ve hafızayı geliştirici bir niteliğe sahipti. Cami musikisi olarak adlandırılan tür içinde enstrüman kullanmak kesin olarak yasaktır, yalnızca insan sesine izin verilir. Bu nedenle bu müzisyen grubu içerisinde sazende çıkması mümkün değildi, yalnızca hânende/bestekârlar çıkmaktadır.

Ulemanın müzik faaliyetleri konusunda yaşadığı ikircikli durum karşısında cami müzisyenlerinin bu konuda çok daha rahat oldukları dikkat çekmektedir. Mesleki

⁶³ XVII. yüzyılda İstanbul'da Kazdızâdeliler olarak bilinen püriten İslami akım için (bkz. Zilfi, 2008: 129:190)

kariyerleri ile müzik kariyerleri arasında bir çatışmadan ziyade bir uyuşma söz konusudur. Müezzin Mustafa Ağa örneğinde olduğu gibi sarayda baş hânendeliğe kadar yükselen müezzinler vardı (bkz. Ek-2). III. Selim'im sarayındaki en ünlü müzisyenler arasındaki Şâkir Ağa (1779-1840) ve Sadullah Ağa (ölüm 1801?) gibi hânendeler aynı zamanda saray müezzinleriydiler (Feldman, 1996: 83).

Osmanlı yüksek müzik alanının XVII. yüzyıldan sonra yeniden şekillenmesinde, en başından beri ilmiye sınıfının müziğin öğretim, üretim ve icra süreçlerinin içinde olduklarını görüyoruz (Behar, 2010: 187). Yalnızca dini eserler değil aynı zamanda seküler eserler de verdikleri görülen bu sınıftan müzisyenlerin Osmanlı musikisinde edindikleri konum, Osmanlı müziğini kendinden önceki müzik geleneklerinden sosyolojik açıdan ayıran en çarpıcı özelliklerinden birisidir.

Toplumsal konumları itibariyle ilmiye sınıfıyla yakın ilişkileri olan Kalemîye'nin Osmanlı müzik hayatının önde gelen aktörleri arasına katılması da musikin toplumsal dayanaklarının genişlemesi anlamında dikkat çekicidir. Divan kâtipleri, hazinedarlar, valiler, defterdarlar gibi çeşitli meslek gruplarına mensup yüksek, orta veya alt düzey bürokrasiden müzisyenler, XVII. yüzyıla birlikte başlayan yeni dönemin oyuncularını arasında yerlerini almışlardı (bkz. Ek-2).

Osmanlı yüksek müzik alanının bu dönemdeki en güçlü ve en itibarlı müzisyenler grubu ise Mevlevilerdi. Sayısal olarak diğer gruplara, çeşitli toplumsal kesimlerden gelen müzisyenlere baskın değillerdi. Ancak XVIII. yüzyıl sonunda İsmail Dede Efendi'nin alanın en güçlü aktörlerinden birisi olarak ortaya çıkması ve belki de daha da önemlisi XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Mevlevilik ile Osmanlı yönetici/elit tabakası arasındaki yakınlaşma bu statünün elde edilmesine zemin hazırlamıştır.

Bu dönemde Mevlevî müzisyenlere ilişkin ilk bilgileri Evliyâ Çelebi'nin (2011: 343) neyzenler hakkında verdiği bilgilerden ulaşıyoruz. İsmi verdiği 10 neyzenden 3'ü Beşiktaş Mevlevihanesi Şeyhi Mevlevî Derviş Yusuf, Kasımpaşa Mevlevihanesi'nde neyzenbaşı Derviş Süleyman ve Galata Mevlevihanesi'nden Küçük Derviş Ahmed'dir. Evliyâ Çelebi'nin listesinde yer alan diğer sufilerden Kefeli Derviş Mehmed, Derviş Kasım, ve Torlak Dede'nin aidiyetleri belirtilememiş olmalarına rağmen Mevlevî olma ihtimalleri yüksek görünmektedir.

Atrabu'l Âsâr'da ismi geçen müzisyenler arasında kalabalık bir grup teşkil eden sufi müzisyenlerden 8'i de Mevlevî dervişleridir. Bu müzisyenler Derviş Abdi, Derviş Ali

Kudümzen, Derviş Ali Serneyzen, Derviş Kasım, Derviş Mehmed, Derviş Mustafa, Derviş Sadâyî, Şeyh Yusuf Mevlevî'dir. Listede dergâhta çile doldurmamış İtrî, Hâfız Kömür Efendi, Yahyâ Nazîm Çelebi gibi Mevlevî muhipleri de vardır. Es'ad Efendi'nin, tezkiresinde yalnızca fasıl içerisindeki sözlü türlerde beste yapanlara yer verdiği hatırlandığında, bu kalabalık müzisyen grubunun tekkelerindeki müzik hayatı yanında seküler müzik alanına da aktif bir şekilde katıldıkları, besteler yaptıkları anlaşılmaktadır.

Behar (2010), Edirne Mevlevihanesi aşçıbaşısı olan ve Köçek Mustafa Dede olarak da bilinen Derviş Mustafa'nın Osmanlı musikisi içinde özel bir yeri olduğunu belirtir: “Bestecisi bilinen ilk Mevlevî ayini ise Köçek Mustafa Dede'nin Beyâtî makamındaki âyindir” (190). Osmanlı musikisinin en gelişmiş formlarından birisi kabul edilen Mevlevî ayinleri XVIII ve XIX. yüzyıllar boyunca Mevlevî müzisyenlerin ustalıklarını sergiledikleri en önemli tür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bununla birlikte III. Selim ve II. Mahmud dönemi müzisyenlerine bakıldığında da Mevlevî müzisyenlerin etkinliklerini devam ettirdikleri göze çarpar. Benlioğlu'nun (2018) bu dönem müzisyenleri için hazırladığı listedeki 81 müzisyenden 10'u Mevlevîdir. Aralarında Abdülbâki Nâsır Dede gibi kuramcılar ve İsmail Dede Efendi gibi Osmanlı musikisinin en önemli bestekârlarından birisi yer alır.

İsmail Dede Efendi (1778-1846) Osmanlı yüksek müzik alanı olarak incelediğimiz dönemin hem zirvesini hem de sonunu temsil eder. Babası bir hamam işletmecisiydi. Bu nedenle *Hamamîzâde* lakabıyla da bilinir. Küçük yaşta musiki ile tanışmış, gençlik yıllarında gitmeye başladığı Yenikapı Mevlevihanesi'nde Şeyh Ali Nutki Dede'den *fenn-i musiki* talim etmiş, 1797-8 döneminde Mevlevihane'de çile doldurmaya başlayarak *Dedelik* unvanını almıştır. Bu dönemde şehirde besteleri üne kavuşur ve III. Selim tarafından saraya çağrılarak eserlerini icra etmesi istenir. Musikişinas Padişah, Dede Efendi'den çok etkilenir (Yektâ, 2000: 144-149). Bu dönemden sonra Dede Efendi'nin hayatı saray ve Mevlevihane arasında geçer. II. Mahmud döneminde musahibler arasına girer, sarayda müezzinbaşı olur (Salgar, 2004: 18-19). Sanatçı musiki kariyeri boyunca çok sayıda (8 adet) Mevlevî ayini besteleyerek bu alandaki maharetini ortaya koymuştur (Behar, 2019: 151).

Mevlevîler dışında Osmanlı musiki dünyasına girmiş başka tarikatlar da vardır. Gülşeni, Bayramî, Celvetî gibi tarikatlara mensup müzisyenler kendi tekkelerinde yaptıkları müzikler dışında seküler alanda yaptıkları bestelerle de müzik alanının

genişlemesine katkıda bulunmuşlardır. Hem *Seyahatnâme*'de hem de *Atrabu'l Âsâr*'da adı geçen Gülşeni tarikatından Derviş Ömer bu müzisyenlerden ilk akla gelenidir. *Atrabu'l Âsâr*'da bahsi geçen yine aynı tarikattan Derviş Ali Şir ü Gani, Celveti Şeyhzâde Ahmed Efendi, Bayrami tarikatından Şîve Ahmed Çelebi'yi sayabiliriz.

III. Selim ve II. Mahmud dönemindeki ünlü müzisyenleri incelendiğinde, saray ve çevresinde toplanan yine çok sayıda müzisyenin etnik köken, din ve meslek gibi değişkenlerle XVII. yüzyıldan beri devam edegelen çeşitliliği koruduğunu görüyoruz (Benlioğlu, 2018: 164-169). Bu dönemi öncekine göre biraz daha ayrı kılan ise saray çevresinde bu iki padişah dönemindeki müzik faaliyetlerindeki artış ve sarayın alan üzerindeki himayesini arttırmasıdır. Bu konuyu sonraki kısımda ele alacağız.

Bütün bu açıklamalar göz önüne alındığında kısaca şunları söyleyebiliriz: XVII. yüzyıl müzisyenleri ile sonrakiler arasında sosyolojik anlamda neredeyse hiçbir benzerlik kalmamıştır. Osmanlı dışından gelen müzisyenler artık yoktur. Enderun müzisyen yetiştirmeye devam etmiş, ama bu müzisyenler devşirme sistemin bozulması ile köken itibariyle farklılaşmıştır. Her iki dönemde de saray müzisyenlerinin etkisi ikinci planda kalmıştır. Tasavvuf kökenliler, ilmiye ve kalemîye kökenliler, dervişler, gayrimüslimler ve zanaatkâr ailelerden gelen müzisyenler artık alanın aktörleri haline gelmiştir.

7.3.3. Patronlar

XVII. yüzyıldan itibaren yüksek müzik alanına toplumsal katılımın çeşitlenmesi olgusu müzisyenlere benzer şekilde müziğin himaye eden patronlar içinde geçerlidir. Daha önce belirttiğimiz gibi Osmanlı siyasal alanındaki genişleme ve İstanbul'un değişen dokusuna paralel olarak saray dışında genel olarak yüksek kültürün alıcısı dinleyicisi ve destekçisi yeni toplumsal odakları ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu çerçevede yüksek müziğin saraylı karakterinden sıyrılmasında ve şehirli bir kimlik kazanmasında bu genişleyen patron ve dinleyici gruplarının etkisini belirtmek gerekir.

Ulemeden, kalemîyeden, bürokrasiden ve çeşitli finansal çevrelerden gerek devlet görevlisi ve gerekse sivil alandan kişilerin oluşturduğu yeni yüksek kültür taliplerinin örnek aldığı merkez yine saraydı. Toplumsal grupların davranış kalıpları bakımından İmparatorluk'ta emperyal mimesis mikro ölçekte kendini yeniden üretme imkânı

bulmuştur. Feldman (1996) bu kesimin sanatsal yönelimini ve saraya göre özerk konumu şu şekilde vurgular:

... 17. ve 18. yüzyıllar boyunca şehir kökenli bürokratik bir aristokrasi meydana geldi ve bu sınıfın kültürü saraydan, ortodoks İslam'dan ve Sufizm'den aldığı öğeleri bir araya getirdi. Bu yeni aristokrasi üç sanat dalının patronu ve uygulayıcısı oldu: şiir, hât ve musiki. Osmanlı devlet teşkilatının aristokrat yaşam biçiminin inşa edilmesinin maddi temelini sağlamasına ve bu yaşam biçiminin devlet teşkilatı dışında sağlam bir temelini olmamasına rağmen, bu aristokrasi, sarayın müzikal patronajından ayrı bir şekilde, kendi düzeni içinde sanat musikisinin gelişmesine katkı yapmaya yetecek düzeyde özerkti. (104)

Saray dışındaki patronların varlığı, şehirli müzisyenlerin yüksek müzik alanına yaptığı etkiye benzer şekilde alanın özerklik seviyesini yükselttiği söylenebilir. Diğer yandan sarayın, özellikle padişahların müzik ile olan yakınlığına bağlı olarak yüksek müzik alanı üzerindeki etkisini II. Mahmud'un ölümüne dek sürdürdüğünü belirtmek yerinde olur.

Bu çerçevede, Osmanlı sultanlarının müzik ile olan ilişkisinin saray musikisinin gelişmesi üzerinde etkili olan en belirleyici öznel faktörler olduğunu vurgulanmalıdır. XVII. ve XVIII. yüzyılda, Osmanlı musikisinin gelişimi üzerinde musikişinas özellikleri nedeniyle olumlu yönde katkıda bulunmuş patronlar olarak IV. Murad, IV. Mehmed, II. Mustafa, I. Mahmud, III. Selim, II. Mahmud ve Lale Devrinin ünlü sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa sayılabilir (Uzunçarşılı, 1977: 95). Hatta IV. Mehmed ve II. Mustafa dışındakilerin diğer hepsi Osmanlı musikisi içerisindeki bestekârlar arasında da gösterilir.

Atrabu'l Âsâr'daki müzisyenlerin şöhret kazandıkları dönemlere bakılacak olursa erken XVII. yüzyıldan Lale Devri'nin sonuna kadar olan dönemdeki hükümdarların müziğe olan yaklaşımları ile dönemlerinin müzik hayatının canlılığı arasındaki ilişki örneklendirilmiş olur. Es'ad Efendi'nin eserinde yer verdiği 97 müzisyenden 64'ü IV. Mehmed (1648-1687) döneminde şöhret kazanmıştır. Bunlardan 7'si ününü III. Ahmed (1703-1730) zamanına kadar devam ettirmiştir. III. Ahmed döneminde ünlü müzisyen sayısı ise 13'tür. Müzisyen kişiliği ile ünlü IV. Murad (1623-1640) döneminde bu sayı 6'da kalmaktadır.

XVIII. yüzyıl, padişahların musikiye ilgisi bağlamında değerlendirildiğinde ortaya istikrarlı bir tablo çıkmaz. Lale Devri'nin 1830'da sona eren o zengin kültürel

yaşantısından sonra yüzyılın ortalarına dek saraydaki musiki hayatında süregiden bir zenginlik göze çarpar. I. Mahmud dönemi (1730-1754) saraydaki musiki faaliyetleri açısından parlak bir dönemdir (Uzunçarşılı, 1977: 96-98). Ancak I. Mahmud'un yerine geçen III. Osman kısa süren padişahlığı döneminde sarayda musiki faaliyetlerini tamamen yasaklamıştır. 1757'de tahta çıkan III. Mustafa'nın hükümrancılığı 1774 yılına dek sürmüş, bu süre içinde de saray musikisi konusunda bir gelişme olmamıştır. 1754 ile 1774 yılları arasındaki yirmi yıl boyunca saraydaki musiki faaliyetleri adeta askıya alınmıştır. Saraydaki musiki cereyanı I. Abdülhamid'in 1774'te padişah olmasından sonra yeniden eski günlerine dönmüştür. Bu dönem Aksoy'un (2003: 152) da belirttiği üzere sanat musikisi açısından yeni bir gelişme döneminin başlangıcı olmuş, musiki alanındaki en önemli padişah olan III. Selim'in şehzadeligi dönemine denk gelerek, onun önemli bir müzisyen olarak yetişmesinde etkili olmuştur.

XVIII. yüzyılın müzik hayatından bahsederken 1754-1757 arasında tamamen, 1557-1774 arasında kısmen var olan saraydaki müzik yaşama biçimine değinmek gerekir. Saray müziğindeki yirmi yıllık aranın yüksek müzik alanına ne şekilde yansıdığını belirlemek kolay değildir. Müziğin saraydaki patronajını ortadan kaldıran bu kesinti, yüksek müzik alanında bir daralmaya sebebiyet verebileceği gibi, iktidar alanının dışında kalması nedeniyle alanın özerkleşme seviyesini de arttırmış olabilir. Bu araya ilişkin kaynaklar pek bir şey söylemiyor. Ancak bu kesintinin arkasından yüzyılın sonuna doğru III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde, yüksek müzik alanının bu iki büyük patronu zamanında, müzik hayatı İmparatorlukta hiç olmadığı kadar canlı bir görüntü sergilemiştir. Buna dayanarak saraydan bağımsız şekilde şehrin üretici gücünün bu ara dönemde varlığını koruduğunu söylemek mümkündür.

XVIII. yüzyılı kabaca bu görüntüye bakarak ikinci yarısının başı ile son çeyreği arasındaki zaman dilimi dışında sarayın musikiye yüksek bir itibar gösterdiği ortadadır. Bu asrın manzarası aslında Osmanlı tarihi içerisindeki saray-musiki ilişkisinin genel karakterinin bir yansıması gibidir. Saraydaki gündelik yaşantıyı Sultanın zevkleri, keyif ve yasakları belirlemektedir. Musikinın Osmanlı sarayında zaman zaman yasaklamalara maruz kaldığı Kanuni'nin son dönemleri gibi başka dönemler de olmuştur. Böyle dönemlerde saraydaki musikişinasların saraydan uzaklaştırılmaları da karşılaşılan bir uygulamadır.

Osmanlı musikisi yaşamsal gücünü/dirayetini özellikle Osmanlı tarihi boyunca karşılaştığı bu tür zorlukları aşmasıyla da ispatlamıştır. Osmanlı saray kültürünün, XVI. yüzyılın ortalarından itibaren şekillenen devlet hizmetleri teşkilatlanmasının da etkilerinin görüldüğü, bir kent kültürü zemininden beslenmesi, bu yaşamsal dirayetin toplumsal dayanaklarından bir tanesi olmuştur.

Devlet kademesindeki görevler için adam kayırmacılığın, saraya müzisyen alımlarında ve onların değişik dairelerde başka görevler altında istihdam edilmelerine neden olduğu bilinmektedir. Saray hizmetlerine alınan müzisyenlerin, mutriban sınıfı dışında başka ocaklarda görevli olarak saray hizmetlerine kaydedilmesiyle, musikinin yasak olduğu dönemlerde, müzisyenlerin saraydan uzaklaştırılarak saray hizmetlerinden tasfiye edilmelerinin önünde bir engel oluşturmuştur. Bunun en güzel örneği köklü bir aileden gelen ve babası sarayın kuyumcubaşısı olan Evliyâ Çelebi'nin saray hizmetine alınmasıdır. Bu durumun yaygın ve meşru bir uygulama olarak yerleşmişliğini Abou-Al-Haj (2000) şöyle ifade eder:

[O]naltıncı ve onyedinci yüzyılda Osmanlı yönetici sınıfı, tıpkı Avrupa'daki mukabilleri gibi, adam kayırma ve intisabı çok doğal görmekteydiler. Ailesinden ya da maiyetindekilerden birine bir memuriyet sağlamak veyahut kendisi veya maiyetindekilerden birisi için büyük ve hatta muhteşem servetler edin[dir]mek, yönetici sınıfa mensup olunduğu müddetçe meşru bir uygulama olarak görülmekteydi. (99)

Osmanlı'da devlet yapısı içerisinde yükselmenin en etkili yolunun, özellikle XVI. yüzyıldan sonra genişleyen bürokratik ağ sonrasında, bir çeşit sosyal sermaye olarak düşünebileceğimiz, güçlü ve nüfuz sahibi kişilerle ilişki kurmak olduğu görülüyor. Müzisyenlerin sarayla ilişki kurmasında bu ilişkilerin önemi bir yana, genel olarak Osmanlı devlet sistemi içerisinde bu tarz bir temayülün yerleşmiş olduğu göze çarpar. Sultana yakınlık derecesi ile farklılaşan nüfuz sahibi olma durumu, himayesinde bulunan kişilerin de geleceğini belirleyebilecek bir faktördür. Himaye eden ve himaye edilen arasındaki ilişkinin iki boyutu vardır: Himaye edilen himaye edenin nüfuzundan yararlanarak yükselebileceği gibi, benzer şekilde himaye edenin tasfiye edilmesi durumunda himaye görenin de bundan etkilenmemesi mümkün değildir. Bundan sonra devlet içinde yükselme şansı neredeyse hiç yoktur.

Osmanlı musikisinin zirve dönemi İmparatorluğun iki büyük patronu olarak nitelendirebileceğimiz III. Selim ve II. Mahmud dönemleridir. Salgar'ın (2011: 11) da

belirttiği gibi III. Selim'in musiki hayatına yaptığı en önemli etki o zaman kadar görülmemiş bir hareketlilik getirmiş olmasıdır. Diğer yandan kendisi, bir bestekâr ve saz sanatçısı olarak da Osmanlı musikisinin önemli isimleri arasında sayılır. Tanbur ve ney çalmaktadır. Bugüne ulaşan çeşitli türlerde 103 bestesi vardır (Öztuna, 1990 (II): 280-1). Müzik teorisine hâkim olan Padişah çeşitli makamlar terkiib etmiş, kullanılmayan bazı makamların yeniden canlandırılmasını sağlamıştır (Salgar, 2001: 30). Abdülbaki Nasır Dede ve Hamparsum Limonciyan'ı yeni nota sistemi yaratmaları için de teşvik etmiştir.

III. Selim ve II. Mahmud dönemlerindeki müzik hayatını patronaj ilişkileri çerçevesinde incelediği çalışmasında Benlioğlu (2018: 169), bu dönemlerde faaliyet göstermiş müzisyenlerin %43,2'sinin saray tarafından çeşitli şekillerde himaye edilmiş olduğu verisine ulaşmıştır. Saray yanında başka yerlerden himaye görenler de hesaba katıldığında bu oranın %50'nin üzerine çıktığı görülecektir.

Dönemin en önemli bestekârı olan Dede Efendi'nin her iki patronuyla olan ilişkilerine kısaca bakarak patron-müzisyen ilişkisini örneklendirebiliriz. Dede Efendi Yenikapı Mevlevihanesi'nde çile doldururken, İstanbul'un musiki ortamlarında ünlenen bir bestesi nedeniyle III. Selim tarafından saraya çağrıldığı söylenir. Mevlevihane şeyhi Ali Nutkî Dede'nin özel izniyle çilesini yarıda kesen Dede Efendi, Padişahın huzurunda bestesini icra eder ve akşam olmadan tekkeye dönerek yeniden çilesine döner (Yektâ, 2000: 147-8).

III. Selim, Mevleviliğe sempati duyan bir tarikat muhibbiydi. Kendi terkiibi olan Suzudilara makamında bir ayin bestelemiş ve ayin Galata Mevlevihanesi'nde mukabele edilmişti. Salgar (2001: 43) o zamana kadar sınırlı sayıda Mevlevi ayini bestelenmiş olduğunu belirterek, ondan sonra sayıları giderek artan ayin besteleri için III. Selim'in kapıyı açtığını belirtmektedir.

Dede Efendi'nin gençlik dönemi III. Selim zamanına denk geldiği gibi, ustalık dönemi de II. Mahmud zamanına rastlar. Rauf Yekta'nın (2000) anlattığına göre, Dede Efendi'yi Mevlevihanede dinleyen II. Mahmud onu musahip olarak saraya almak ister. Dede Efendi, "*Ferman efendimizin. Yalnız başımdaki Sikke-i Mevlânâ'yı çıkarmamaklığımıza müsaade buyurun*" (153-4) diyerek Mevlevi külâhını giymeye devam etme arzusunun padişaha iletmesine karşın bu isteği geri çevrilir. Saraya özgü giysiler giydirilerek derhal Enderûn hizmetine alınır.

Dede Efendi'nin bestelediği Mevlevî ayinleri arasında Ferahfeza ayinin diğer yedi ayinden ayrı özellikleri vardır. Bu ayin Dede Efendi'nin bestelediği son ayindir. Diğer yandan bu ayini musahibi olduğu padişah II. Mahmud'un isteği üzerine bestelemiştir. Son olarak diğer yedi ayinden farklı olarak ilk mukabelesi Dede Efendi'nin bağlı olduğu Yenikapı Mevlevihanesi'nde değil de Beşiktaş Mevlevihanesi'nde yapılmıştır.

Bu farklılıkları doğuran başlıca faktörün padişah olduğu görölmektedir. II. Mahmud, bir hâmi olarak dönemin en itibarlı müzisyenlerinden biri olan Dede Efendi'den yeni bir beste yapmasını istemiştir. Ayin bestelendiği dönemde Çırağan Sarayı'nda ikamet etmekte olan padişah, ayini dinlemek için Yenikapı'ya gidecek durumda olmadığı için, Sarayın yakınındaki Beşiktaş Mevlevihanesi'nde mukabele yapılmasını istemiş olmalıdır (Behar, 2019:151). 1804 ile 1839 arasında bilinen sekiz ayin bestelemiştir olan Dede Efendi'nin son ayinini teamüllere aykırı olarak Yenikapı'da değil de Beşiktaş'ta mukabele etmesi yine patronun özel isteği ile gerçekleşmiştir. Bu durum, patron-müzisyen ilişkileri bağlamında, patronun yalnızca sarayda değil, saray dışındaki belki de İstanbul'daki en özel müzik alanına dokunabilme yeteneği/yetkisini klasik dönemin sonlarında dahi koruduğunu ortaya koyan bir örnek olarak okunmalıdır.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

SONUÇ

“Artık bu oyunun tadı kalmadı.”

Dede Efendi

... Bu, sade efendisini kendine layık görmeyen saray adamının sözü değildir. Daha ziyade bir alemin tükendiğini, bir zevkin, bir anlayışın, bir yaşama tarzının sona erdiğinin ilanıdır. İkinci Mahmut devrinin musiki zevkini idare eden, eğlence modalarını o kadar zevkle ve cömertçe tanzim eden, cemiyetteki sınıf zevklerini birleştiren adam birdenbire alafrangalaşan devri ve Sarayı kendisine yabancı bulur. (A. H. Tanpınar, Yaşadığım Gibi, 350).

Dede Efendi'nin huzursuzluğu, kendi müziğinin kıymetini bilen, bu müziği anlayan ve bundan dolayı kendisine değer veren hamisini kaybetmiş olmaktan kaynaklanır. Dede, kendisine atfedilen epigrafta yer alan bu sözü, II. Mahmud öldükten sonra yerine geçen oğlu Abdülmecit zamanında söylemiştir. Aslında devri alafrangalaştıran, Sarayı ona yabancı kılan II. Mahmud'un ta kendisidir. Yenilikçi padişahın politikaları dönemin zevkini, anlayışını ve yaşama tarzını değiştirmiştir. Osmanlı seçkinleri arasında bir yüksek kültür ögesi olarak rakipsiz olan Osmanlı musikisi karşısına Batı müziğini getiren tercihler de onun zamanında yapılmıştır. Döneminin yenilikçi politikalarının neticesinde *saraylı* müzisyenler, 1831'de mehterhanenin yerine müzik eğitimi için kurulan Muzıka-yı Hümayun'un *fasl-ı atik* bölümündeki müzisyenlere dönüşmüşlerdir. Tüm bunlara rağmen, II. Mahmud Osmanlı musikisinin son büyük patronu ya da başka bir ifadeyle alan üzerinde yetke sahibi failerin sonuncusudur. Bu nedenle çalışmanın inceleme amacında olduğu dönemin sonunu belirleyen gelişme, II. Mahmud'un ölümüdür. Büyük bestekârın bu ölümden sonra yaşadığı huzursuzluk ve musiki hayatından çekilme kararı, alanın yapılandırılmasında, ele aldığımız dönemin sonlarında patronun ne kadar önemli bir konumda olduğunun bir göstergesidir.

Bu çalışmada, Osmanlı'da yüksek müzik alanının oluşum ve farklılaşma süreçleri, iktidar alanı ve onun etkisinde biçimlenen toplumsal ilişkilerle bağlantılı bir çerçevede içerisinde incelendi.

Yüksek müzik alanının oluşumu, Osmanlı'nın bir beyliğin mikro-politikasından bir imparatorluğun makro-politikasına dönüşen siyasal yapısı gereği hanedan ve çevresi için yeni bir saray kültürü inşa etme çabası ile ilişkilendirilerek, İmparatorluğun XV ve XVI. yüzyılda uyguladığı kültür politikası bağlamında ele alındı. Yüksek müzik alanının dönüşümü ise, XVII. yüzyılla birlikte siyasal, sosyal ve kültürel alanda İmparatorluk'ta görülen farklılaşmalarla ilişkilendirilerek, iki boyutlu bir *özerkleşme* süreci çerçevesinde açıklandı. Bu nedenle siyasal alanın genel özelliklerini tespit etmek çalışmanın odaklandığı konu oldu. Bu aşamada, bir yandan İmparatorluğun toplumsal ilişkileri kontrol eden ve düzenleyen siyasal bir yapı olarak tanımlayıcı işleyiş mekanizmalarını ortaya koymayı, diğer yandan devletlerarası düzeyde kendini konumlandırma stratejisi, yani statü rekabeti bağlamında sembolik iktidar hedefinin boyutlarını belirlemeyi hedefledik. Böylelikle iktidar alanının kültür, yüksek kültür ve yüksek müzik alanı şeklinde genelden öze doğru giden üretim alanları üzerindeki kontrol, düzenleme ve manipüle etme motivasyonlarının anlaşılması için bir zemin oluşturmaya çalıştık. Üçüncü Bölüm bu kaygılar etrafında şekillendi.

İmparatorluklar, merkez (metropol), çevre, ulusötesi güçler ve uluslararası sistem içerisinde öncelikle bir politik kontrol ilişkileridir (Doyle, 1986). Bu ilişkiler gücün merkezileşmesini ve çevre üzerindeki kontrolünü esas alır. Merkez ve çevrenin nitelikleri, imparatorlukları diğer siyasal ilişki sistemlerinden ayırır. Çevre, birbirinden farklı toplumsal ilişkiler ve kültürel değerlerle karakterize olan ayırık unsurlardan oluşur. Merkezin kontrol stratejisi ise bu ayırık unsurları farklılıklarını koruyarak bir arada tutmaya yöneliktir. Ancak çevresel unsurlar arasında ilişkilerin kurulmaması, her türlü ilişkinin merkezi iktidarın dolayımından geçmesi hedeflenir. Devlet, periferideki elitler ve onların yönettiği toplumlar üzerinde egemenlik tesis ederken, imparatorlukta başlıca ilişkilere aracılık etmekte ve çevreden merkeze ve yeniden çevreye yönelik kaynak akışını düzenlemektedir (Motyl, 2001). İmparatorlukların coğrafi olarak büyük topraklara hükmedebilmesi ise tekrar tekrar üretebildikleri esnek kontrol ilişkileri sayesinde olur (Tilly, 1997). Bu esneklik, aynı unsur üzerinde tarihsel olarak farklılaşan kontrol ilişkilerine işaret ettiği gibi, farklı birimler üzerinde eş zamanlı gerçekleşen kontrol

ilişkilerindeki farklılıkları da içerir. Barkey'e (2008) göre bu yönetsel çeşitlilik, siyasi yapının imparatorluk haline gelebilmesi için gerekli koşullardan birisidir. Diğer yandan İmparatorluklar egemenlik kurduğu coğrafyaya uzun zamanlı bir istikrar ve iletkenlik kazandırır (Toynbee, 1962). Bu kaynakların dolaşımı, çevre üzerindeki kontrolün sağlanması bakımından gereklidir. Kaynakların niteliği de imparatorluklar için iki ayrı örgütlenme biçimini açığa çıkarır. Teritoryal büyüme döneminde, sistemin dışındaki kaynakları ele geçirerek zenginlik elde etme, askeri gücün ve uçların önemini artırır. Genişleme sona erdikten sonra ise merkezi idarenin kendi içerisinde ve çevresel unsurlarıyla, içerideki kaynakların yeniden organizasyonu ve paylaşımının gerektirdiği daha karmaşık bir organizasyon ihtiyacı ortaya çıkar.

Tezde, İmparatorlukların idari kontrol mantığının özelliklerini bu şekilde tespit ettikten sonra, uluslararası sistem içerisindeki rekabetin boyutlarını belirlemeye çalıştık. Bu aşamada Ünlü'nün (2011) çalışması yol gösterici oldu. Coğrafya, Osmanlı özelinde Ortadoğu coğrafyası, tarihselleştirilerek bir uygarlık platformu olarak kurgulandı. Üzerinde yükselen imparatorluklar için sağladığı ortak/benzer maddi ve kültürel temeller, uluslararası düzeyin davranış motivasyonları için bir çerçeve sağladı. *Emperyal mimesis* kavramı ortak bir platformdan yükselen imparatorlukların önceki imparatorluk deneyimlerinden idari, askeri, sosyal, ekonomik ve kültürel çok boyutlu aktarım zincirleri aracılığıyla yararlandığı bir aktarım modelinin varlığına işaret etmek için kullanıldı. Kurucu hanedanın ve yönetici seçkinlerin, kültürel ayrımların inşa edilmesinde gösterdikleri geleneksel tavır ile siyasal alanın işleyiş mantığı arasındaki benzeşme bu aktarım modeli çerçevesinde ilişkilendirildi. *Emperyal mimesis*, imparatorluklar için politik gücün ideolojik dayanaklarının inşa edilmesi ve kültürel seçkinlik iddiasının meşrulaştırılmasında işlerlik kazanırken, imparatorluklar arasında ardışık ve eş zamanlı olarak birbirlerine öykünme ve üstünlük kurma davranışının da anlam kazandığı kavramsal bir çerçeve oluşturdu. Ardışık öykünme, imparatorluk geleneğinin önceki büyük temsilcilerine benzeme, eş zamanlı üstünlük ise geleneğin çağdaş temsilcileri arasında en önde olma hedefi ile eşleştirildi. Her iki motivasyon da tek bir amaca yöneliktir: sembolik gücün ele geçirilmesi.

Bu süreklilik modeli içerisine Osmanlı'yı yerleştirdiğimizde ulaştığımız sonuç şu şekildedir: Osmanlı'nın ait olduğu geleneği siyasi bir güç olarak yeniden üretme kabiliyetine ulaştığı andan itibaren, hükümdarın zenginliğinin ve ihtişamının tamamlayıcı

unsurlarından birisi olarak kültürel sermaye ve onunla bağlantılı olarak sembolik gücü elde etme çabası geleneksel bir meşruiyet zeminine sahiptir.

Sembolik iktidar, imparatorluğun yönetici seçkinlerini tebaasından ayıran, onu diğerlerinden farklı kılan bir dışlama stratejisi bağlamında, ayırt edici sermaye biçimlerinin üretilmesi, ele geçirilmesi ve biriktirilmesi ile kurulur. Geleneksel imparatorluklarda yüksek kültür, bu tarz bir farklılaşmanın araçlarından biri olarak kültürel sermayenin bir üstünlük ideolojisi üretiminin dayanağı olarak işlevsel kılınır.

Yüksek kültür alanının inşa edilmesi ve yeniden üretilmesinde, iktidar alanının kültür alanını kontrol ve manipülasyonuna izin veren kurumsallaşmış patronaj ilişkilerinin varlığı önemlidir. Patronaj, kültürel üretim alanının ve üretici faillerinin, hükümdar ve seçkinler tarafından korunması ve desteklenmesi, yani himaye edilmesidir. Yönetici seçkinler için sanatı himaye etmekteki amaç, hem estetize edilmiş bir gündelik yaşam kültürünün, hem de yüksek estetik standartların üretimini garantiye almaktır. Diğer bir deyişle, seçkin sınıf kanonuna uygun sanatsal/estetik talep, geleneksel imparatorluk yapılarında belirli himaye ilişkilerinin kurulmasına aracılık etmektedir. Öte yandan siyasal bir eylem olarak sanatın patronajı, hem patron hem de sanatkâr açısından karşılıklı bir statü transferine dayanan toplumsal bir ilişki biçimi olarak da anlaşılmalıdır. Bu eylem içerisindeki karşılıklılık bir yandan siyasal hiyerarşinin kurulu yapısını desteklemekte, diğer taraftan estetik üretimin en yüksek düzeyde gerçekleştirilebilmesinin maddi temellerini üretmektedir. Himaye ilişkilerinin yapılandığı kültürel alan, aktörlerin hareket ve konumlanmaları, üretim tarzı, sunum biçimleri ve mekân gibi bileşenleri içerir, egemen toplumsal ilişkiler içerisinde karakterize olur. Osmanlı toplumu gibi patrimoniyal bir yapıda, başka bir ifadeyle “*sosyal onur, statü ve mertebelerin mutlak egemen bir hükümdar tarafından belirlendiği bir toplumda*” (İnalçık, 2005: 9), toplumsal hiyerarşinin en üstü sembolik sermayenin de cisimleştiği bir düzeye işaret eder. İtibarın toplumsal dağılımı bu statü konumuna yakınlıkla ilişkilidir.

İmparatorluklar ya da hanedanlar arası sembolik güç rekabetinin vücut bulduğu bir mecra olarak sanatın hamiliği, Osmanlı'nın çağdaşları ile girdiği güç mücadelesinin de bir ayağını oluşturur. Bu mücadelede hesaba katılması gereken bir değişken olarak coğrafyayı ele almak gerekir. Osmanlı'nın kuruluş ve genişleme döneminde, XIV. ve XV. yüzyıllarda, Ortadoğu uygarlık platformunun önemli kültür merkezleri, Timur soyundan gelen Moğol hükümdarlarının İran ve Orta Asya'daki payitahtlarıydı. Dönemin yüksek müzik üretimi

buralardaki saraylarda gerçekleşiyor, ünlü müzisyenler bu saraylarda himaye görüyordu. XV. yüzyılın Osmanlı padişahları, bu hükümdarların saraylarını örnek almakta ve orada bulunan bilgin ve sanatkârları kendi saraylarına çekmek için çaba harcamaktaydılar (İnalcık, 2005: 12).

Bu bağlamda, Osmanlı elitinin, imparatorluk silsileleri içerisinde, geleneğin mirası gereği yüksek kültür patronajlığını üzerine alması, bunu bir kültür politikası olarak benimsemesi, sembolik iktidarını kurabilmek amacını gerçekleştirmeye yöneliktir. Bu kültür politikasını harekete geçiren siyasal ve toplumsal ilişki biçimlerini ana hatları ile belirledikten sonra, “Dördüncü Bölüm”de Osmanlı yüksek müzik alanı için karşılaştırmalı bir analiz çerçevesi oluşturabilmek ve yüksek müzik alanındaki değişimler için kullanılacak bir referans çerçevesi sağlamak adına, Ortadoğu uygarlık platformundaki saray müziği gelenekleri ya da müzik tarihi literatüründe çok kullanılan adıyla *Büyük Gelenek*; patronaj ilişkileri, müzisyenler ve müzik üzerine yapılmış tartışmalar çerçevesinde incelendi. Coğrafyanın uzun süreden beri İslamileşmiş bir ekümeni olması, müzikal hayat üzerindeki etkisi bağlamında sorunsallaştırıldı.

Öncelikle dikkati çeken uzun zamanlı imparatorluk yapıları, hüküm sürdükleri bu coğrafyaya üzerinde toplumlar ve kültürler arasında sağladıkları iletişim ve etkileşim olanakları ile bir iletkenlik kazandırmışlar. İslam bu iletkenliğe kendi damgasını vurmuş, Ortadoğu aynı zamanda bir İslam uygarlığına dönüşmüştür. Bu nedenle çalışmada *Büyük Gelenek* yerine İslamî/Ortadoğu yüksek müziği veya musikisi kavramları da kullanılmıştır.

Bu iletkenlik neticesinde, bölgenin çok kültürlü yapısı içerisindeki Acem, Fars, Arap ve Türk müzikleri başta olmak üzere Grek müzik teorisi, Bizans müziği ve İslam’a geçen ve geçmeyen diğer toplulukların müziklerinin de yer aldığı hemen bütün bölgesel ve yerel müzikler bu geleneğin üretilmesinde rol oynamıştır (Shiloah, 1981: 30). Müziğin tanımlayıcı unsuru modal yapısı, yani *makam* olmuştur. Moğolların bütün bu coğrafyada egemenlik kurduğu XIII. ve XV. yüzyıllar arasında özellikle saray müziği alanında müzisyenler, müzik repertuarı, icra ve intikal biçimleri, çalgılar gibi önemli unsurların birbiriyle benzeştiği görülmektedir İslamileşmiş coğrafyanın her köşesinde üretilen sanat müziği neredeyse aynı karakteri göstermiştir (During ve Mirabdolbaghi, 1991: 36). Bu noktada saraydaki müzik kültürünün özelliklerine ilişkin genel bir çerçeve çıkarılabilir. Müzik profesyonel müzisyenler tarafından yapılırdı ve bunların tamamı erkekti. Genellikle kölelerden oluşan kadın müzisyenler ve rakkasların saraydaki eğlence hayatında İslam’ın

erken dönemlerinden beri yeri vardı. Ancak ciddi müzik erkek müzisyenler tarafından yapılırdı. Bu müzisyenler, tek işleri ya da en azından asıl işleri müzik olan ve sarayda istihdam edilen özgür bireylerdi. Saraylar arasında yer değiştirebiliyorlardı. Ancak hükümdarın nedimi statüsüne çıkanların saraydan ayrılmasına sınırlama getiriliyordu. Üst sınıflar arasında müzikle amatör olarak ilgilenenler olsa da, bunların saraydaki müzik meclisleri içinde önemli bir yeri yoktu. Ancak amatörler tarafından yapılan bestelerin profesyonel müzisyenler tarafından icra edilmesi mümkündü. Saray hizmetine girmek için müzisyenler çok uzak bölgelerden gelebiliyordu. Farklı dini ve etnik kökenlerden müzisyenlerin müzikal alana katılımı mümkündü, toplumsal veya kültürel aidiyetlerden ziyade yetenek ön plandaydı. Saray müzisyenleri arasında ya da sarayda müzik icrası yapan ulemeden veya sûfilerden olsun din adamı bulunduğu dair bir kanıt yoktur. Müzisyenler genellikle tek bir saz çalarlardı. Bu sazlardan en yaygın olanları ud, ney, gıcak ve kanundur. Çoğu saz sanatçısı aynı zamanda sözlü eserler de icra etmektedir. Beste yapmak ve müzik icra etmek ayrı ayrı vasıflandırılmış, müzikal dehanın bir göstergesi olarak beste yapmak ayrıcalıklı bir iş sayılmıştır. Saraydaki müzisyenler, burada kabul gören müzik formları dışındaki müziklerle ve popüler türlerle ilgilenmezlerdi. Saraylarda müzik eğitimi verilmezdi, müzik usta-çırak ilişkisi içerisinde saray dışında öğrenilirdi. Saraylardaki müzik patronların talepleri çerçevesinde şekillenirdi. Saray kanonunun belirlediği estetik standartlar dinleyici kitleye bağımlıydı. Bu anlamda Elias'ın (2000: 175) zanaatkâr sanatı kriterlerine uyuyordu.

Müzik, saz ve söz müziği olarak ikiye ayrılırdı. İslam öncesi kültürel hayatta çalgı ve saz müzikleri arasındaki bir statü farklılaşması tespit edilmemiştir: “*Acem hükümdarları çalgı ve şarkıya düşküdü. Fars hükümdarları çalgıcılarla şarkıcılara çok önem verirlerdi; bu sınıf onların devletlerinde derece ve mevki sahibiydi*” (İbn-i Haldun, 1986 [c. II], 432). Diğer yandan cami müziğinin etkisi ile İslam'dan sonra söz müziği çalgı müziğinden daha prestijli hale gelmiştir (el-Farukî, 1991: 469). Müzik alanında diğer bir ayırım da beste ve icra arasında görülür, yeni eser bestelemek çok takdir edilirdi. Bu anlamda müzikal yeteneği ortaya çıkaran şey, beste yapmaktır. Bu çerçevede müzisyenin bestekârlığı, hânendeliği ve sazendeliği kişiliğinde birleştirmesi çok özel bir durumdu. Bu yetenekleri yanında bir de müzik teorisyeni olan müzisyenler, ideal müzisyen tipinin ortaya çıkarmıştır. Safiyuddin Urmevî ve Abdülkadir Meragi bu müzisyen tipin en bilinen isimleridir.

İslami/Ortadoğu'da müzik teorisi üzerine çalışmalara VII. yüzyıldan itibaren rastlanır. Bu çalışmalar ilk olarak Grek müzik teorilerinin çevirisi niteliğindedir. Müziğin ne olduğu, seslerin ne şekilde sistemleştirileceği gibi konular yanında, müzik riyazî bir ilim sayılmış, matematik ve felsefi boyutlarıyla ele alınmıştır. Kındî, Farabi, İbn-i Sina, İhvân-ı Safâ gibi aslen İslam filozof ve âlimlerinin yaptıkları çalışmalar bu kuramsal çalışmaların ilk örnekleridir. XVIII. yüzyılda Safiyuddin Urmevî'nin, XV. yüzyılda Abdülkadir Meragi'nin kuram çalışmaları, *Büyük Gelenek*'in müzik kuramı olarak tanınan *sistemci ekolü* yaratmıştır. Makam ve ses dizileri, usul ve ritimler, *ebced* harfleriyle notasyonlar, icra içinde takip edilecek kurallar, çalgılarla ilişkiler gibi kuralları bir sitem içinde ele almışlardır. Bu çalışmaların yer aldığı eserlere *edvâr* denmiş, bu eserler müzik araştırmalarının önemli kaynaklarından olmuşlardır.

İslami/Ortadoğu'da müzik aynı zamanda bir güç ve bir tartışma alanıdır. Bugün bile karşılaşılan müziğin İslam'a uygunluğu tartışmasına, İslam'ın erken dönemlerinden itibaren rastlanır. Tartışmanın sonuca ulaştırılamamasının başlıca iki nedeni vardır: birincisi uzun bir tarihe sahip olan İslam'ın geniş bir coğrafyaya yayılmış ve birçok farklı kültürel gelenekle kaynaşmış olması, ikincisi de fikhın temel kaynakları olan Kuran ve hadislerin bu konuda kesin yargılar içermemesidir (Farmer, 1929: 22-38). Bu nedenle tartışma bir yorumlama biçimde sürmüş, müzikal alan içerisinde bir gerilim unsuru olarak varlığını bugüne kadar devam ettirmiştir. Bu tartışmanın geleneksel olarak iki tarafı olmuştur: Ulema (müzik karşıtı) ve mutasavvıflar (müzik taraftarı). Diğer yandan bu gerilim saray müziklerinin, şehirdeki eğlence müziklerinin, cami ve tekke müziklerinin veya halk müziklerinin yaygın şekilde icra edilmesinin önünde geçici kesintiler yaratmışsa bile kalıcı olarak engel olamamıştır. Müzik alanları, İslamî ekümenin her bölgesinde devamlılığını sağlamıştır. Bu gerilimin yansımaları Osmanlı döneminde de gözlenmiştir. Yüksek müzik kültürünün en önemli hâmisisi olan Osmanlı sarayında zaman zaman müzisyenlerin dışlandığı, müziğin sarayda yasaklandığı olmuştur. Çelişkili gibi görünen bu tutumlar, aslında en başından beri İslam geleneğinin içerisine yerleşmiş bir tartışmanın sürekliliğinden kaynaklanmaktadır. Öte yandan tarihsel bir olgu olarak vurgulamak gerekirse, ilk örneği Emevi sarayı olan, İslam uygarlığının içinde gelişen saray kültürlerinin hepsinde müzik var olmuştur. Bu bağlamda En-Natür'ün (1994) vurgusu önemlidir: “*Peygamberlik diyarında, Emeviler döneminde, ğinâ ve mûsikînin niçin bu derece geliştiği sorusu akla gelmektedir. Şüphesiz, bunda siyasi, iktisâdi ve içtimaî faktörler rol oynamıştır*” (194). Farmer (1929: 48) Emevi saray kültürünü değerlendirirken,

yeni toplumsal ilişkilerin yeni estetik hazların ve taleplerin ortaya çıkmasına neden olduğunu belirtir. Abbasiler döneminde sarayda İran etkisinin artmasıyla, müzikal hayat daha da gelişir. Abbasilerin dağılmasından sonra ortaya çıkan yerel hânedanlar, İslam öncesi İran saray gelenekleriyle yeniden bağ kurarak, yüksek kültür ortamlarının sekülerleşmesinde etkili olurlar (İnalcık, 2011b: 15). Bu dönemlerde Türkler de İslamî/Ortadoğu coğrafyasında güçlü devletler kurmaya başlamıştır. İslam öncesi kültür gelenekleriyle olan bağların sürdürülmesine örnek olarak İnalcık (2011b), Selçuklu'da sürdürülen işret meclislerine atıf yapar: “İslâm-öncesi Sâsânî menşeden gelen üçlü gelenek, yani şarap, musikî ve şiir, işret meclisinin olmazsa olmaz bir gereği olarak kabul edilmiş; Anadolu Selçukluları, Türk beylik ve saltanatlarında bu şekliyle sürüp gelmiştir.” (18).

İslami/Ortadoğu’u da yüksek müziğin kültürel ve toplumsal meşruiyetinin üretilmesinde hepsinin ilahi olana referans verdiği üç farklı boyut bulunur: İlki sûfilerin haklılaştırmasıdır ve iki dayanağı vardır. Birinci dayanak müziğin ilâhi olana ulaşma noktasında araçsallaştırılmış olmasıdır. İkincisi ise müziğin köken olarak Allah’ın sesi, meleklerin dönüşü ya da cennetteki sesler ile ilişkilendirilmesi yoluyla ontolojik bir niteliğe sahip kılınmasıdır. İkincisi filozofların haklılaştırmasıdır. İslami düşüncede felsefe ve bilimlerin amacı tabiatta var olan ilahi yasaları İslami vahyin prensiplerine uygun yöntemlerle açığa çıkarmaktır. Yüksek bilimler arasında sayılan müzik de bu çerçevede ilahi bir kökene sahiptir. Müziğin sırlarına vakıf olmayanlar tarafından kullanılması sakıncalıdır, ancak hikmet sahibi olanlar müzikle uğraşmalıdır. İslam düşüncesinde müziğin amacına uygun kullanımı ile bilgelik arasında doğrudan bir bağlantı kurulmuştur.

İslamileşmiş müzik düşüncesinin içerisine sûfiler ve filozoflar eliyle yerleşmiş bu aşkınlık iddiası, hem ontolojik hem de epistemolojik anlamda müziğin statüsünü yükseltir. Bu düşünsel zemin, aynı zamanda, toplumun yüksek sınıfları tarafından üretilen ve desteklenen bir yüksek müzik kültürünün ideolojik dayanaklarını tesis etmektedir. Hanedan ve saray merkezli hiyerarşik bir toplumsal yapının kurumsallaşmış olduğu Ortadoğu geleneğinde, saltanat ideolojisinin temel dayanağı tanrısal meşruiyettir. Bu nedenle hem sûfilerde hem de filozoflarda belirli bir kutsallık halesi ile çevrelenen müziğin, seküler bir beğeni ve haz aracı olarak kullanılması ayrıcalığı, saltanat ideolojisi etrafında bir araya gelen toplumsal gruplara devredilmiştir. Bu ayrıcalık sayesinde

İslamileşmiş Ortadoğu geleneğinde yüksek müziği karakterize eden üçüncü boyut hanedan/saray elitizminin tanrısal kökenleri olmuştur.

İslami/Ortadoğu coğrafyasında siyasal, toplumsal, düşünsel ve kültürel boyutlarıyla tarihsel olarak şekillenen yüksek müzik alanının temel özelliklerini bu şekilde belirledikten sonra, Osmanlı yüksek müzik alanının yapılaşmasında önemli yapı/faillerden birisi olmuş Mevlevilik ve içerisinde geliştiği tasavvuf alanını “Beşinci Bölüm”de inceledik. Bu bölüm, müziğin meşruiyeti tartışmasında tasavvuf çevrelerinin görüşlerini ele almak yanında, asıl olarak sûfilerin yönetici seçkinlerle kurdukları ilişkinin tarihsel boyutlarını ortaya koymak ve daha ziyade popüler bir yapı sergileyen bir çevrede seçkin bir kültürel üretim yeteneğini kazanan Mevleviliği farklı kılan parametreleri tespit etmek için oluşturuldu.

Sûfilik, İslam’ın erken döneminde öncelikle toplumsal hayatın radikal bir reddiyesine dayalı bireysel asosyal davranış örüntüleri şeklinde karşımıza çıkarken, X. yüzyılda dünyevi/gündelik hayat pratiklerine yönelik eleştirinin yanına dini ve felsefi düşünsel bir boyut eklenmiştir. Bu yeni dönemde, sûfi dindarlığı ile hilafet ve ulema çevreleri arasındaki çelişkiler bir ölçüde sönümlenir. Sonraki aşamada tasavvufun toplumsal örgütleri, dinsel hayatın popüler odakları olarak tarikatların oluşumu ve büyümesi gerçekleşir. Tasavvuf böylece yaklaşık üç-dört yüzyıllık bir süreç içerisinde, bireysel karşı çıkış hareketlerinden düşünsel, kültürel ve sosyal donanımlarla kurumsallaşmış yapılara evrilir.

Keramet sahibi bir veli kültürünün etrafında, kurucu şeyhin altında hiyerarşik bir şekilde örgütlenen tarikatlar, dergâhlarda konumlanan ve tarikat müritlerinin oluşturduğu çekirdek bir yapı çerçevesinde, geniş kitleleri tarikat mensupları olarak organize eder. Dünyevi hayatın içerisindeki bu kitleler, tarikatların toplumsal tabanını teşkil eder. Tarikatların giderek siyasal ve kültürel sınırların ötesine geçebilen ağlar kurması, toplumsal ilişkileri şekillendirebilme yeteneğine yeni bir boyut katar. Bu nedenle iktidarların toplumsal kontrol sağlamak adına ilişki kurmak için harekete geçtikleri odaklar haline gelirler. Öte yandan Sûfiler, kendileri ile diğer Müslümanlar arasında bir seviye farkı oluşturmuştur. Bu fark Allah’a yakın olma konumuna bağlıdır. Nicholson’un (2004: 98) belirttiği gibi sûfiler kendilerini Allah’ın sevgili kulu olarak görürler. “... *bütin evren onların yüzü suyu hürmetine vardi.*” (Karamustafa, 2011: 82-3). Bu bakış açısı sûfilerin kendilerini, inanç temelinde ortaya çıkan seçkin bir zümre olarak konumlandırmasına yol açmıştır. Sûfi elitizminin diğer seçkinlik biçimlerinden önemli bir farkı vardır. Hodgson’a

(1977b: 218) göre, çelişik gibi görünmesine rağmen sûfiler, manevi konumları sayesinde elde ettikleri elitist pozisyonlarını sosyal popülizmle birleştirmeyi başarmışlardır.

Tasavvuf erbabı, dünyevi zevklerden uzaklaşarak tarikat yoluna girerken kendini yüksek sınıfların dünyevi arzu ve ihtiyaçlarından ayırıştırır. Bununla birlikte Sûfilerin ruhani ya da metafizik amaçlar doğrultusunda, toplumsal konumları itibariyle dünyevi zenginliğe ulaşamayan alt tabakaların popüler kültürünün ötesine geçebilecek, yüksek bir kültür üretiminin arayışında oldukları görülür. Bu arayış esasında tasavvufun ilk dönem zahitleri arasında sıkça görülen sûfi toplumsal dışlama doktrinine de uygundur. Bu doktrin, sûfizmin erken dönemlerinde görülen bireysel karşı çıkış hareketlerinin temelindeki ideolojik ayrışma davranışlarıyla tanımlandığında, sıradan halktan ve popüler kültürden ayrı seçkin bir sosyo-kültürel çevre inşa eden sûfi davranış örüntüleriyle uyumlu gözüktür. Bu çerçevede, sûfilerin kendi özel konumlarını belirgin kılan, ulvi amaçlara hizmet eden müzik anlayışlarını halk müziğinin dışında tanımlama gayreti ortaya çıkar. Bu yönelim, sûfi çevrelerin müzik anlayışı ile popüler müzik ve eğlence müziği arasında bir farklılaşmaya neden olacaktır. Bu farklılaşma, düşünsel temellerini sûfi inancının müziği tanıya ulaşma amacı içerisinde bir araç olarak değerlendirilmesinde bulunmaktadır. Dünyevi zevk için icra edilen ya da dinlenen eğlence amaçlı müzik tasavvufi anlamda değersiz bir müziktir. Onlara göre müzik tanrısal olana ulaşma yolunda insana bir katkı sağlayabiliyorsa ya da bu amaçla icra ediliyorsa anlamlıdır.

Bu aşamada tasavvuf konusunu Osmanlı ve Mevlevilik özelinde sınırlandırarak, Mevlevi tarikatının yapılaşma süreci ile yüksek kültür üretimi yeteneğini açıklamak gerekir. Mevlevilik şehirli bir tarikattır ve tarikatın pîri Mevlânâ (1207-1273), Konya'da Selçuklu yönetici sınıfıyla yakın ilişkiler kurmuştur. Tarikat yolunun veli kültürüne bağlılığı düşünüldüğünde Mevlânâ'nın şahsiyeti ve kurduğu ilişkiler, adına kurulan tarikat için de son derece yapılandırıcı olmuştur. Mevlânâ ulema kökenli bir aileden gelmektedir (Gölpınarlı, 2004: 34-43). Horasan'da doğmuş olan Mevlânâ, İrani yüksek kültürle muhtemelen erken yaşlarda tanışmıştır (Lewis, 2010: 377). Hodgson (1977: 223), onu Farsça edebiyatın en önemli dört ya da beş temsilcisinden birisi olarak gösterirken, Gölpınarlı (2006a: 406), Mevlânâ'yı İran edebiyatının kurucuları arasında saymaktadır. Bununla birlikte küçüklüğünden itibaren İslam ilimleri konusunda eğitim almış, sonrasında bir vaiz ve bir fıkıh âlimi olarak yetiştirilmiştir (Lewis, 2010: 42,329). Gerek Mevlânâ'nın içerisinde yetişmiş olduğu sosyo-kültürel ilişkiler ağı, gerekse tarikat kurulduktan sonra

tarikât çevresini oluşturanların entelektüel konumları, Mevleviliği genellikle bu bakımdan da seçkin bir statüye taşımıştır (Lewis, 2010; 472, 485-7). Mevlevilik yüksek tasavvuf kültürünün bir temsilcisi olmuş, sûfi elitizmini en başından beri içselleştirmiştir.

Mevlânâ müzikle de yakından ilgilidir. Tarikatın alametifarikası olan *ney*den ünlü *Mesnevi*'sinin hemen başında bahseder. Diğer yandan kendisinin de bir müzisyen olduğu iddia edilir. Mevlânâ'nın bir dönem vâzlik yaptığı göz önüne alındığında, vokal seslendirme konusunda belli bir deneyimi olması muhtemeldir. Ancak ondan daha önemlisi, çalgı müziği dinlemenin bile sert eleştirilere sebep olabildiği bir ulema çevresi içerisinde, rebap gibi bir enstrüman çalıyor olmasıdır (Gölpınarlı, 2005: 215,217). Bu müzikal ilginin semâ törenlerine de taşındığı görülmektedir. Mevlânâ'nın semâ törenlerinde, ulema çevrelerince dini ritüellerde kullanılmaları kesinlikle tasvip edilmeyen ney, kudüm, def gibi müzik aletlerini ve raksı kullanmasının ona yönelik birtakım tepkiler yarattığı görülmektedir (Gölpınarlı, 2005: 216). Ancak karizmatik kişiliği ve Selçuklu seçkinleriyle bağlantıları, onun bu konuda istediği gibi davranmasını kolaylaştırmış olmalıdır.

Bu çerçevede Mevlevilik, Mevlânâ'nın toplumsal ve kültürel mirasının taşıyıcısı, sosyal bir örgütlenme olarak karşımız çıkmaktadır. Bu miras, Osmanlı kültür hayatının şekillenmesinde özellikle XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren son derece etkili olmuştur.

Bu üç bölümde ele alınan konular Osmanlı öncesinde tarihsel olarak inşa edilmiş gelenekler/yapılar olarak İmparatorluğun siyasi, toplumsal ve kültürel alanlarda kurumsallaşması sürecine çeşitli biçimlerde katılmış ve yön vermişlerdir. Bu tespit müzik alanı için de geçerlidir. Bu bağlamda çalışmanın kapsamı çerçevesinde Osmanlı'da yüksek müzik alanının oluşumunu "Altıncı Bölüm"de ele aldık.

Osmanlı'nın kuruluş döneminde kültürel yapı, kabile yaşantısı içinde kültürel farklılaşmaların ortaya çıkmamış olduğu homojen bir halk kültürünü içermektedir. (İnalçık, 2011b: 12). Diğer yandan Osmanlı bir uç beyliğidir. Anadolu beylikleri döneminde sınır bölgeler ve iç bölgeler sosyal yapı ve kültürel özellikler bakımından birbirinden farklı bir görüntü sunmuştur. Yerleşik üreticilere sahip iç bölgeler İran sarayları tarzı bir kültürel çevre oluştururken, Osmanlı Beyliği'nin de içinde olduğu uç bölgeler göçebelere, savaşçılardan, maceraperestlerden ve dervişlerden oluşuyordu (Kafadar, 2010: 56). Bu

nedenle Osmanlı'da yüksek kültür, siyasal gelişmeye bağlı olarak merkezin güçlenmesine, yönetici ve uyrukların ayrıldığı ikili toplumsal yapının ve saray teşkilatının ortaya çıkmasına paralel olarak sonradan edinilmiştir. Bu nedenle İstanbul'un alınması ve Topkapı Sarayı'nın imarı sembolik önemi büyük iki dönüm noktasıdır. Osmanlı hanedanı XVI. yüzyılda artık kendi üstünlük (saltanat) ideolojisini kurmuş, patrimonyal bir imparatorluğa dönüşmüştür.

Osmanlı'nın bir saray kültürü oluşturma çabasını, yönü İslami/Ortadoğu saray kültürlerine dönük bir kültür politikası çerçevesine değerlendirmek gerekir. *Emperyal mimesis* bu yüksek kültür inşa sürecindeki motivasyonu ortaya koyar. Siyasal olarak güçlenen devlet, bu politikası gereği, dönemin önemli kültür merkezleri olan Moğol saraylarındaki sanatçı ve âlimleri kendine çekmek için kendi saraylarını bir cazibe merkezi haline getirmeye çalışır. Özellikle XV. yüzyılın ikinci yarısında tüm İslami/Ortadoğu'nun en yüksek kültür ve sanat merkezi konumuna ulaşmış olan Hüseyin Baykara'nın (ö. 1506) Herat Sarayı ve onun yaratmış olduğu ideal devlet adamı ve sanat hamisi profili, Osmanlı toplumsal hafızasında yüz yıllarca muhafaza edilmiştir.

Osmanlı'da yüksek müzik alanının oluşumunu saray çevresindeki müzikal gelişmelere bakarak izlemek gerekir. XV. yüzyılda *Büyük Gelenğin* Osmanlı sarayındaki en belirgin izlerini müzik kuramının aktarılması noktasında görmek mümkündür. İlk olarak II. Murad'ın himayesinde bu dönemde başta Safiyuddin Urmevi'nin ve Abdülkadir Meragi'nin eserleri olmak üzere önemli edvârların Türkçe'ye çevrildiğini görüyoruz. II. Mehmed ve II. Bayezid'in de bu tür eserlerin yazılmasını desteklemesi ile Osmanlı'da XV. yüzyıla yayılan bir süreçte edvâr yazmaları görülür. Bu eserlerde özgün bir içerikten ziyade, İslami/Ortadoğu müzik kuramının çeviri veya reproduksiyonlarla Osmanlı kültür hayatına aktarılması söz konusudur.

Bu yüzyıldaki diğer önemli gelişme ise dönemin ünlü müzisyenlerinin Ortadoğu saraylarından Osmanlı saraylarına gelmiş olmasıdır. Yeteneklerini sunacakları yeni hamiler bulmak için Anadolu'ya gelen bu müzisyenler için Osmanlı sarayları yeni himaye merkezleri olarak algılanmaktadır. Bunlar içinde en önemlisi II. Murad zamanında Edirne sarayına gelen Meragi'nin oğlu Abdülaziz'dir. Osmanlı fetihlerinin henüz Ortadoğu'daki önemli kültür merkezlerine ulaşmadığı bu dönem boyunca, Osmanlı dışından kendi istekleriyle Osmanlı sarayına gelen müzisyenler, Osmanlı'nın çağdaşı Moğol devletleriyle

sembolik güç rekabeti içinde olduğunu gösterir. Diğer yandan I. Selim ile birlikte İslami/Ortadoğu'daki hâkimiyetini güçlendiren ve Bağdat, Şam, Tebriz ve Mısır gibi önemli merkezleri ele geçiren Osmanlı, buralardaki önemli sanatçı ve âlimleri İstanbul'a getirmiştir (Kazan, 2010: 67). Bunlar arasında bulunan müzisyenler XVI. yüzyılda müzik kültürüne damga vurmuştur. Bu çerçevede XV. ve XVI. yüzyılları Osmanlı sarayında yüksek bir müzik kültürünün oluştuğu bir dönem olarak görebiliriz. Alanın iki önemli aktörü olarak hükümdar ve hanedan üyelerinden oluşan patronlar ve saray müzisyenleri ön plandadır.

Osmanlı yüksek müzik alanının oluşum dönemindeki üretici failleri büyük bir çoğunlukla Osmanlı dışından gelmiş veya zorla getirilmiş müzisyenlerdir. Bunlar arasında İran ve Moğol saray çevresinden gelen Azeri ve Fars müzisyenler çoğunluktadır. Diğer yandan Enderun'da yetişen müzisyenlerin de saray müzisyenleri arasında yer aldıkları görülmektedir. Ancak *cemaat-i mutriban* kayıtlarına bakıldığında bunların ikinci planda kaldıkları söylenebilir. Fatih zamanında, saraya bağlı olmayan ama üst sınıftan amatör olarak nitelendirilebilecek müzisyenlerin varlığı bilinmektedir. Ancak XVI. yüzyılın müzisyenleri ağırlıklı olarak saraya bağlı, düzenli ödenekleri olan profesyonel müzisyenlerdir. Bu müzisyenler sarayda hiyerarşik bir düzen içindedirler, bu durum aldıkları ödeneklere de yansımaktadır.

Saray müzisyenlerinin kullandığı sazlar ud (avvad), kemençe, kopuz, çeng, kanun ve neydir. Çalgılar gibi müzik eserleri de İran saray müziklerinin devamı niteliğindedir. Repertuar çoğunlukla Farsça ve Arapça eserlerden oluşmaktadır. İran ve Moğol saraylarında çalınan eserler İstanbul'da da çalınmaktadır. Bu anlamda Osmanlı sarayında XVI. yüzyılda kurumsallaşan müzikal alan, İslami/Ortadoğu müzik alanına tam anlamıyla entegre olmuş gibidir. Osmanlı sarayındaki müzik hayatı için ayırt edici faktör eğitim konusunda ortaya çıkmıştır. Osmanlı sarayında, İran ve Moğol saraylarından farklı olarak müzik eğitimi verilmiş, yabancı müzisyenlerin gölgesinde kalmış olsalar da yeni müzisyenler yetişmiştir.

Saray müziği çerçevesinde bu dönem için İstanbul dışındaki şehzade sancaklarındaki saraylardan da söz etmek gerekir. Osmanlı'ya dışarıdan gelen müzisyenler önce Anadolu'nun çeşitli illerindeki şehzade saraylarına giderler, yeteneklerini ispat edenlerse İstanbul'da şansını denerdi. Böylece bu saraylar, İstanbul sarayı için eleme

aşaması olurdu. Şehzade sarayları, bu dönem saray müziğini başkent dışında yaşatan merkezler olarak tarihsel süreçte özel bir yere sahiptir. Bu nedenle XVI. yüzyıl sonunda sancağa çıkma uygulaması kalktığında, saray kültürünün artık Anadolu'da yaşatıldığı herhangi bir merkez kalmayacaktır. Statüye bağlı olarak Osmanlı himaye sisteminin kurumsallaşmış bir hiyerarşisi bulunmaktadır. Buna göre en başta saltanat sarayı, sonrasında şehzade sarayları, ondan sonra da yüksek devlet görevlilerinin bürokrasideki konumlarına göre sıralanan bir diziliş söz konusudur (Kazan, 2010: 19).

Saray bu dönemde sanatsal patronajı tekeline bulundurmuştur. Rekabetçi bir sanatsal ortamının ortaya çıkmasına vesile olabilecek saray dışında başka hamilerin bulunmaması, estetik beğenin ve sanatsal değerliliğin çerçevesinin çizilmesi bağlamında Osmanlı sanatının ortaya çıkışını kolaylaştırmıştır. Diğer yandan bu kolaylık, yönetici sınıfın sanatsal/kültürel araçlarla kendisini diğerlerinden ayırmasına da yardımcı olmuştur. Bu anlamda siyasal sınırlar kültürel sınırları da çizmiştir. Diğer yandan seçkin sınıfların beğenileri ve talepleri doğrultusunda şekillenen sanatsal üretim alanı, Elias'ın (2000:175) "zanaatkâr sanatı" şeklinde tanımladığı sanatsal üretim mekanizması ile paralellik gösterir. Üretim alanında kanonik bir yapıyı inşa eder. Osmanlı XVI. yüzyılında yüksek müzik alanında, himaye ilişkileri çerçevesinde bu üretim biçiminin bir yansıması görülür. Buna ilaveten müzisyenlerin toplumsal ve kültürel aidiyetleri anlamında homojen görüntüsü bu yapının oluşumunu ve yeniden üretimi kolaylaştırmıştır. Tanımlamak istersek, Osmanlı yüksek müziği bu dönemde alanın sınırlarının çizildiği mekân olarak tam anlamıyla bir saray müziğidir.

Osmanlı eliti, XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, özgün bir üslupla üretilen gündelik yaşam tarzı ve yüksek sanatsal beğeni vasıtasıyla, içerideki ve dışarıdaki seçkin zümrelere karşı sembolik-kültürel sermaye temelinde bir hiyerarşiyi üretme gücüne erişmiştir. Estetik yönelimler, ortak varoluş koşullarına sahip olan belirli sınıflar için birleştirici bir unsur olduğu gibi, bu sınıfsal bütünlüğün dışında kalan ötekiler için de ayırt edici bir nitelik olarak karşımıza çıkar. Bourdieu (2015), estetik eğilimlerin bu özelliğine vurgu yaparken, onların sosyal olarak birleştirici ve ayırıcı mahiyetlerine dikkat çeker. Bu eğilim aynı zamanda, Osmanlı siyasal seçkin sınıfı için ayrıcalıklı siyasal konumunu yine ayrıcalıklı bir kültürel çevre ile donatarak sembolik iktidarını kurma motivasyonunun arkasındaki sosyolojik tasarımın kendisidir. XVII. yüzyılın eşiğinde Osmanlı'nın siyasal

alanı ve yüksek kültürünün gösterdiği şey İmparatorluğun sembolik iktidar rekabetini kazandığı şeklindedir.

Çalışma bu aşamada, Osmanlı yüksek müzik alanının XVII. yüzyıldan sonra geçirdiği değişime odaklanmıştır. “Yedinci Bölüm” yüksek müzik alanındaki değişimin iki boyutlu karakterini açıklamak için oluşturuldu. Bu boyutlardan ilki *Büyük Gelenek*’in, Osmanlı sarayında bir benzerinin üretildiği önceki dönem yüksek müziğinin sanatsal anlamda bu gelenekten *özerkleşerek* İstanbul’a özgü yeni bir tarzla “yerel”leşmesidir. İkincisi ise bir kültürel üretim alanı olarak yüksek müziğin iktidar alanından *özerkleşmesi*, saray müziğinden şehirli bir yüksek müziğe evrilmesidir. Bu anlamda her iki boyut, Osmanlı siyasal ve toplumsal hayatındaki değişimler ve diğer üretici yapı ve mekanizmalar ile bağlamsal bir üst belirlemenin içerisinde sorunsallaştırılarak açıklanmıştır.

XVII. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu için genişlemenin sona erdiği bir dönemin başlangıcı olmuştur. Bu dönemi bir denge dönemi olarak niteledik. Fetihler aracılığıyla dışarıdan elde edilen kaynakların kesilmesi, içerideki zenginliğin üretim ve dağıtımının yeniden organize edilmesini gerektirmiştir. Bu çerçevede XVII. yüzyılın başı, imparatorluğun yeni koşullara adaptasyonu, devlet-toplum ilişkilerinin yeniden şekillenmesi, toplumsal hayattaki değişimler, yeni ekonomik ve kültürel süreçlerle birlikte imparatorlukta çok katmanlı bir değişimin somutlaşmaya başladığı bir tarihsel dönem olarak değerlendirilebilir.

İmparatorluğun Denge Döneminde Siyasal Alanın Genişlemesi				
Patrimonyal yapının aşınması	Kapıkulu sisteminin değişmesi	Ulemanın yarı bağımsız bir güç odağı haline gelmesi ve imtiyazlı bir sınıfa dönüşmesi	Vezir ve paşa kapılarının büyümesi ve idari mekanizmayı kontrol eder hale gelmeleri	Bürokrasinin büyümesi
Padişahın yetkilerinde daralma	Kapıkulu sayısındaki önemli artış			

Şekil 6. XVII. yüzyılda Osmanlı siyasal alanında görülen başlıca değişimler

Merkezin öneminin arttığı bu dönemde, iktidar alanı büyümüş ve daha karmaşık bir yapıya dönüşmüştür. Patrimonyal yapının aşınması, iktidar alanındaki en görünür değişimlerden birisidir. Padişah, askeri ve idari görevlerinin çoğunu hanedan ve

kapıkuluna devretmiştir. Klasik kapıkulu sistemi değişmiş, satın alınabilir makamlara dönüşmüş ve devşirmelerin yerini giderek Türk ve Müslüman uyruklar/unsurlar almıştır. Bu zümrenin en üst kademelerindeki ailelerin etrafında oluşan vezir ve paşa *kapıları*, maiyetlerine giren çok sayıda yetişmiş insan gücüyle idari mekanizmayı kontrol eder hale gelmiştir. Bunun yanı sıra ilmiye sınıfının en üst kademelerini teşkil eden ulema da iktidar alanına girmiş, saray ve kapıkulu karşısında yarı-bağımsız bir odak haline gelmiştir. Ulema, padişahları tahttan indirme ve tahta çıkarma noktasında fetva verme tekeline eline almıştır. Ulema makamları belli ailelerin kontrolü altına girmiş, mal varlıkları müsadere edilemez hale gelmiştir. Bu çerçevede Osmanlı toplumunda ilk defa bir sınıf, aristokratik özellikler göstermeye başlamıştır. Diğer yandan ilmiyede yükselme imkânı olmayanlar, önceki yüzyılın ikinci yarısından itibaren büyümeye başlayan Osmanlı devlet bürokrasisi diyebileceğimiz *kalemiyeye* girmişlerdir. Genişleyen bürokrasi yeni bir devlet memurları zümresi olarak ortaya çıkmıştır. Özetle Osmanlıda bu dönemde geleneksel patrimoniyal yapı zayıflarken, *siyaset taifesi* büyümüştür. Bu büyüme hem sayısal hem de çeşitlilik olarak Osmanlı seçkin sınıfının büyümesi anlamına da gelir. Bu da yüksek kültür üretimini himaye edebilecek, ürünlerini tüketecek toplumsal tabanın genişlemesi anlamını taşımaktadır.

Diğer yandan geleneksel toprak düzeninin bozulması sonucu toprağını terk edenler, Celali isyanlarından kaçanlar, savaşlarda kaybedilen bölgelerden gelenlerle İmparatorluk başkenti XVII. yüzyıla yaklaşırken nüfus olarak büyük bir artış göstermiştir. İstanbul bu sayede geniş bir çevrenin kültürel çeşitliliği de bünyesine katmıştır. Bu bağlamda kültürel farklılıklar arasında etkileşimlere olanak tanıyan yeni bir kentsel yapılanma ve kahvehaneler ve bahçeler gibi kamusal alanların ortaya çıkması dikkat çekicidir.

İmparatorluğun Denge Döneminde İstanbul'un Büyümesi ve Yeni Toplumsal İlişki Ağları				
Şehir nüfusunda artış ve mekânsal genişleme	Dikey ve yatay mobilizasyonlar + Artan tabakalaşma	Kamusal mekânların oluşumu	Ekonomik zenginliğin gösterişçi tüketime kaynaklık eder hale gelmesi + Toplumsal gruplar arası kültürel rekabet	Kültürel bariyerlerin geçirgenliği

Şekil 7. XVII. yüzyıldan sonra İstanbul'un kentsel dokusu ve yeni toplumsal ilişki ağları

İmparatorluklarda, kültürel, dinsel ya da etnik sınırlar, akışkanlığı engelleyen katı ve yerleşik bariyerlerden ziyade, hareketli farklılık işaretleridir. İmparatorluk çerçevesinde çeşitliliğin pragmatik ve esnek biçimde idare edilmesi, yeni dönemde İstanbul'da yoğunlaşan insan çeşitliliğinin kültürel alanda etkileşime girebilmesi için de zemin oluşturmuştur. Bu durum gayrimüslim gruplarla olan ilişkilerde de geçerlidir: “... *İslamiyet'in gayrimüslim nüfuslarla nasıl ilişki kurulacağına dair alfabeti, bunun yanı sıra imparatorlukta gayrimüslim cemaatlerin son derece yerleşik ve örgütlü yapısı, emperyal makamların toplumsal ve kültürel mirası değiştirmeksizin bu çeşitliliği içine çekmesini, onunla bütünleşmesini mümkün kılmıştır.*” (Barkey, 2011: 362).

XVII. yüzyılda İmparatorluk başkentinde ortaya çıkan bu değişmelerle yüksek müzik alanındaki farklılaşmaların doğrudan bağlantısı kurmak kolay değildir. Ancak eş zamanlı olarak gerçekleşen, zaman ve mekânda üst üste binen değişim katmanlarını, toplumsal değişimlerle müzik alanındaki değişimleri dolayımlayan ilişkileri kurabilmek amacıyla ortaya koyduk. Bu noktada, “Yedinci Bölüm”ün çıktılarını sonuçlandırmadan önce Osmanlı musikisinin geleneksel bir sürekliliğin içerisinde anlamlandırılması gerektiğine yönelik bir tartışmaya yer vermek yerinde olacaktır.

Osmanlı Musikisi: Bir kopuş mu, bir süreklilik mi?

Osmanlı musikisinin makam musiki geleneği içerisinde kendine özgü müzikal bir yapı olarak ortaya çıkması musiki tarihi içerisinde aşağı yukarı XVII. yüzyılın başlarına

tarihlenir.⁶⁴ Bu tarihsel dönem genellikle spesifik bir olaya dayandırılmadan yarım yüzyıllık ileri geri kaymalarla sabitlenmiş gibidir. “Eski” ve “Büyük” makam geleneği içerisinde “yeni” Osmanlı musikisinin ortaya çıkış şartlarını genel bir ifadeyle ortaya koymak istersek; bir çeşit geçiş dönemi olarak nitelenebilecek bu dönemi eskisinden ayıran önemli toplumsal ve müzikal değişimleri tespit etmek nispeten kolay, fakat nedensel ilişkileri ortaya koymak zordur. Özellikle müzikal yapının geçirdiği farklılaşmanın temel dinamiklerini ortaya çıkarmak adına tarihsel gelişmenin izlerini sürmeye yarayacak birincil kaynakların eksikliği, bu dönem için özellikle hissedilmektedir. Bu nedenle müzikal alanı dolaymlayan toplumsal ilişkiler öne çıkmaktadır.

İstanbul’da XVII. yüzyılda gelişen yeni bir musiki geleneğinin varlığına işaret eden Aksoy (2008), Ortadoğu makam musikisinden bağımsızlaşarak Osmanlı’ya has bir makam musikisinin oluşmasını öncelikle eski gelenekle olan insan bağının kesilmesine bağlar. Ona göre II. Murad döneminde teorik olarak aktarılan makam musikisi, daha sonra Osmanlı ülkesine gelen Meragi’nin oğlu Abdülaziz ve Kanuni döneminde hâlâ sarayda görevli olan Abdülaziz’in oğlu Mahmud tarafından beste ve icra düzeyinde sürdürülmeye devam ettirilmiş ve Mahmud’un ölümü ile de eski gelenekle var olan bağlar kopmuştur. Aksoy şöyle diyor: “*Osmanlı öncesindeki büyük geleneğin son temsilcisinin de ölümünden sonra o gelenekle kurulan bağ koptu. Böylece musıkide yerlileşme / yerleşme ihtiyacı duyuldu. Zamanla o döneme kadar ulaşan eski musikinin dağarı da unutuldu.*” (40)⁶⁵

Aksoy’un eski gelenekle “yeni” Osmanlı musiki geleneği arasındaki “kopuşu” bu şekilde ortaya koyması, Osmanlı’nın eski gelenekle bağının yalnızca Mahmud’un şahsiyeti üzerinden sürdürülmüş olması pek ikna edici değildir. Şehzade Korkud örneği hatırlandığında, sarayda makam musikisi eğitiminin ve bilgisinin XV. yüzyıl sonlarında bile oldukça iyi bir düzeyde olduğu görülür. Osmanlı’nın XVI. yüzyılda Ortadoğu

⁶⁴ Bu konuda Behar (2006) şunları söylüyor: “*Onaltıncı yüzyılın sonlarına doğru, yani İstanbul’un fethinden bir buçuk yüzyıl kadar sonra, müzikte özgün bir Osmanlı sentezinin oluşumuna, bu Osmanlı/Türk özgün geleneğinin daha önceleri egemen olan İslâm-Ortadoğu müzikleri potasından dökülüşüne ve kimlik ve kişilik kazanmasına tanık oluruz.*” (113). Aksoy (2008) da XVII. yüzyılın başını işaretliyor: “*Onyedinci yüzyılın başında yeni bir musiki vardır artık Osmanlı dünyasında. Bu yeni musikinin kuram seviyesindeki en açık ifadesini görebilmek için Kantemiroğlu’na kadar beklemek gerekir. Kantemiroğlu 1700 dolaylarında yazdığı edvârda bu yeni musikinin kuramını açıklar; Türk musikisinin “İran musikisi”nden ayrılan yönlerini belirtir.*” (41). Feldman (1996:45) da Osmanlı musikisinin “Büyük Gelenek” ile XV. ve XVII. yüzyıl arasında kopan bağların yeniden kurulmasıyla ilişkilendirdiği yeni müzikal yapının ortaya çıkışını XVII. yüzyıla birlikte başlatmaktadır.

⁶⁵ Aksoy’un “Türk makam musikisinin ortadoğunun ortak makam musikisi geleneğinden kopup yeni bir kalıba dökülmesinde yerel musikinin oynadığı rol”ü tartışırken kurduğu merkez-çevre ilişkisinin dayandırıldığı sosyo-kültürel-tarihsel bağlamın derinliği göz önüne alındığında, eski gelenekten kopuşun bu denli indirgemeci bir tarz ile sunulması gariptir (Bkz. 2008:39-60).

coğrafyasının en büyük siyasal gücü haline gelmesinden sonra, makam musikisi geleneğinin sürdürüldüğü en önemli merkezlerden biri haline gelmiş olması da göz ardı edilmemelidir. Bu dönemde İstanbul'a dışarıdan gelen/getirilen müzisyenlerin sayısı hem oldukça fazladır hem de bunlar dönemin en iyi müzisyenlerindedir.⁶⁶ Saray okullarının varlığı⁶⁷ ve buralarda söz konusu müzisyenlerin, yeni müzisyenler yetiştirmiş olabileceği ihtimali de hesaba katıldığında, Aksoy'un eski gelenekle bağların kopmasını bir kişi üzerinden resmetmesinin doğru bir yaklaşım olmadığı görülür. Diğer yandan Derviş Mahmud'un saray müzisyenlerinin başında olduğu XVI. yüzyılın ilk yarısında Enderun'a bağlı olan *cemaat-i mutriban* topluluğunda 43 müzisyen vardır (bkz. Ek-1). Bu müzisyenlerin hemen hepsi İran ve Moğol saraylarından gelen/getirilen müzisyenlerdir ve aynı müzikal geleneğin temsilcisidirler.

Yine *cemaat-i mutriban* topluluğu listesinde yer alan müzisyenlere dair verilen bilgilere bakıldığında saraydaki musiki eğitimiyle ilgili bir kanaate varmak da mümkündür. Bu listedeki müzisyenlerin kökenlerine ilişkin verilen bilgiler yorumlandığında, sarayın müzisyen yetiştirme kabiliyeti de ortaya çıkacaktır. Listede yer alan Zeynî (Kopuzî) adındaki bir müzisyenin Sultan Selim ile birlikte Trabzon'dan geldiği bilgisi vardır. Bir başka örnek ise Şah Kulu'dur. Onun için kullanılan ifade "*Tebriz'den Sultan Selim merhum getirmiştir*" şeklindedir. Bunun gibi saraya dışarıdan getirilmiş müzisyen örneklerinin yanında sarayın içinden yetişmiş müzisyenler için "*içeriden çıkmıştır*" ifadesi kullanılmaktadır. Örneğin Hüsrev (Kopuzî) için "*Sultan Bayezid zamanından beri mutrip içeriden çıkmıştır*" kaydı vardır. İçeriden çıkmış olarak anlatılan diğer müzisyenler, Şaban (Kopuzî) ve Nasuh (Kemençe)'dur. Saraydan yetişme anlamına gelebilecek bir diğer ifade de müzisyenleri anlatmak için kullanılan "kul" tanımlamasıdır. *Cemaat-i mutriban* listesinde kul olarak nitelenen müzisyenlerden Avvâd Nasuh, Şehzade Ahmed'in kullarındandır. Diğerleri ise Avvâd Hasan Ağa'nın şakirdleri olan Keyvan, Yusuf, Hasan, Hızır ve Mehmed'dir. Bunlardan "*Hünkâr kulları*" olarak bahsedilmektedir (Uzunçarşılı, 1997: 84-6). Kul olarak nitelenen müzisyenler saraya devşirme usulü ile alınan içoğlanlar arasından çıkanlar olmalıdır. Sarayda bu topluluğun dışında başka müzisyenlerin olması

⁶⁶ Uzunçarşılı (1997), I. Selim devri musiki yaşantısına dair bilgi verdiği kısa pasajda onun yaptığı seferler sonrasında İstanbul'a getirdiği müzisyenlerden bahseder. "*İran'dan bir hayli musiki mensubu değerli üstadlar ve bu arada Nayî Şeyh Murad, Neyzen İmam Kulu, Kanunî Şeyh Murad ve Daireci (tef çalan fasıl şefi) Maksud gibi ileri gelen san'atkarları ve daha bir hayli musiki mensuplarını İstanbul'a getirip Enderun'a kaydettirdiğine göre, musiki ile alakası tabiidir.*" (84).

⁶⁷ Sarayda musiki eğitimi için ayrılan özel bir oda olan *meşkhane*, IV. Murad zamanında 1635'te kurulan *Seferli Odasına* bağlı olarak oluşturulmuştu. Uzunçarşılı (1977:86) Seferli Odası kurulmadan önce saraydaki musiki talimi için büyük ve küçük odaların tahsis edildiğini belirtir.

ihtimali de oldukça yüksektir. Çünkü saray hizmetine alınan müzisyenlerin başka odalara kayıtlı olmaları sıra dışı bir uygulama değildir. Saray bir musiki okulu olarak önemli bir işlevi yerine getirmeye XVI. yüzyılın ilk yarısında başlamıştır.

Buradan hareketle şunu söyleyebiliriz; saraydaki musiki ortamının ya da geleneğinin bir veya birkaç kişiye bağlı olarak yürütülmesi söz konusu olmadığı gibi, bunların ölümü ya da saraydan uzaklaştırılması gibi durumlarda da gelenekte bir kopmanın yaşanması pek ihtimal dâhilinde değildir. XVI. yüzyılda sarayda, Kanuni'nin son dönemleri dışında, canlı bir müzik hayatının var olduğu bilinmektedir.⁶⁸ Saraydaki müzik geleneği sadece saraya bağlı müzisyenlerce bile sonraki senelere kendini taşıyabilecek bir yeniden üretim kapasitesine sahip gözükmemektedir.

Ancak bu noktada parantez içinde değinilmesi gereken bir kurumsal yapı daha var: tasavvuf geleneği. Osmanlı musikisinin tasavvufla güçlü bağları vardır. Bu ilişkinin önemi yeterince vurgulanmadan, Osmanlı'da musiki geleneğinin tarihsel süreç içerisinde geçirdiği değişimin anlaşılması zordur. Gülşeni, Halveti, Bektaşî ve özellikle Mevlevî tarikatları gibi Osmanlı toplumsal hayatına kök salmış kurumlar müzikal yaşantının önemli unsurları olmuşlardır. Bu tarikatlara mensup müzisyenler kendi dini ritüellerinde kullanmak üzere müzikal üretime ve icraya önem verdikleri gibi, çoğu kere faaliyetlerini din dışı müzik alanına da taşımışlardır. Burada ele almak istediğimiz konu ise, bir tarikat mensubunun saraydaki müzikal ortama yaptığı katkı ve buradaki müzikal aktarımda oynayabileceği potansiyel roldür. Bu noktada Evliyâ Çelebi bize oldukça çarpıcı bir örnek sunmaktadır: Gülşeni tarikatı şeyhi Derviş Ömer. Ömer, Kanuni'nin son zamanlarında İstanbul'a gelmiş ve IV. Murad dönemine kadar padişahların musahibi olmuştur. Evliyâ Çelebi (2011: 117) tarafından dönemin en büyük musiki üstatlarından biri olarak bahsedilen Derviş Ömer, üç çeyrek asra yakın sarayla çok yakın bir ilişki kurmuştur. Sarayda padişaha çok yakın olan ve onunla musiki meclislerinde de bulunan bir usta müzisyenin, saraydaki musiki topluluğunu tanımadığını, onlarla müzikal bir alışveriş, bir etkileşim içinde olmadığını düşünmek pek mümkün değildir. Kaldı ki, Evliyâ Çelebi (2011: 341-42) başka bir bölümde, kendisinin *Hârem-i Hâs*'da bulunduğu zamanlarda

⁶⁸ Uzunçarşılı (1977:88-9), XVI. asrın ikinci yarısında saraydaki musiki faaliyetlerini incelediği bölümde Kanuni devrinin takriben ikinci yarısında kayıtlarda musikinin durumuna ilişkin, muhtemelen padişahın seferleri nedeniyle, pek bir bilgi bulunmadığını ancak 1538-39 flori defterinde iç ve dış müzisyenlere yapılan ödemeye ilişkin bir kaydın varlığına dayanarak hem Enderun'da hem de harem-i hümayunda saz heyetlerinin bulunduğunu söyler. Diğer yandan Kanuni'den sonraki II. Selim ve III. Murad dönemlerinde padişahların seferlere katılmayıp sarayda kalmayı tercih etmeleriyle birlikte saraydaki musiki faaliyetlerinin artmış olması gerektiğini vurgular.

Derviş Ömer'in de sarayda musiki ilminde hocalık yaptığını anlatmaktadır. Burada söz konusu olan “eski geleneğin” intikaliyse, meseleyi iki açıdan yorumlamak aydınlatıcı olabilir: Birincisi Derviş Ömer'in saray müzisyenleriyle kurmuş olduğu ilişkinin önemidir. Doğrudan Mahmud ile karşılaşmamış olsa bile (Ömer İstanbul'a geldiğinde Mahmud büyük ihtimalle hayatta değildi) Mahmud'un başında bulunduğu musiki topluluğu ile çok yakın bir etkileşim içine girmiş olması kuvvetle muhtemeldir. İkincisi kendisinin zaten “eski geleneğin” önemli merkezlerinden Mısır'da on yedi yıl kalması ve burada “eski” musiki geleneği ile tanışmış olması ihtimali göz önünde bulundurulursa, en azından Derviş Ömer üzerinden “eski geleneğin” XVII. yüzyıla taşınmış olması fikrinin imkânsız olmadığı da görülür.

Diğer yandan Aksoy'un tartışmasındaki “kopma” ifadesi kökten bir değişimin gerçekleştiği kanısı uyandırılmaktadır. Oysa “yeni” Osmanlı musiki geleneği içerisinde XVII. yüzyıldan sonra kendine özgü yeni biçim ve üsluplar ortaya çıkmış olmasına rağmen, eski geleneğin içinden gelen bir takım form ve üsluplar da sürdürülmüştür. Bu durum göz önünde bulundurulduğu zaman bir kopmadan ziyade bir farklılaşmanın, gelenek içerisinde bir değişimin söz konusu olduğu görülmektedir.⁶⁹

Osmanlı saray müziği üzerine kapsamlı bir çalışma yapmış olan Feldman (1996), Osmanlı saray musikisinin ortaya çıkmasını tarihsel bir hafıza kaybı ile ilişkilendirmektedir. Feldman, Kantemiroğlu'nun tarihinde musiki bahsinin geçtiği kısa bölüme atıfta bulunarak, Osmanlı musikisinin XV. yüzyıl ile XVII. yüzyıl arasındaki musiki kültürünün hafızasından silinmiş olduğunu iddia etmektedir. İlk olarak Feldman'ın ve Aksoy'un vurguladıkları ortak bir sorunsala değinmekte fayda var; unutma ya da *amnesia*.

Tarih, çoğu zaman, bugüne sorunsuz bir geçmiş inşa etmeye izin verecek kalıntıları bırakacak kadar cömert davranmamıştır. Osmanlı tarihçiliği için örneğin kuruluş dönemi böyle çetrefilli bir dönemdir. Sorun musiki olunca zorluk birkaç kat daha artmaktadır. Çünkü hem musikinin sanatsal özü hem de Osmanlı musikinin kültürel yapılanışı itibarıyla

⁶⁹ Aksoy'un bu açıklamasının gerisinde Kanuni'nin hükümdarlığının ikinci yarısında musiki konusunda yasaklayıcı bir tutum içine girmesiyle bağlantılı olarak sarayda müzisyenlerin dışlanması olabilir. Bu dönem saraydaki musiki faaliyetlerinin kesintiye uğramış olması, büyük ihtimalle “büyük” Ortadoğu geleneğini yeniden üreten makam musikisinin henüz/hâlâ şehire içkin bir kültürel unsur haline dönüşmemiş olduğu varsayımından hareketle, söz konusu musiki kültürünün aktarımında olumsuzluklar yaşanmış olabileceği ihtimalini akıllara getirebilir. Fakat Mahmud'un ölümü ile birlikte eski gelenekle olan bağların kopmuş olduğu kabul edilse bile, bu durum, Ortadoğu coğrafyasının hâkimi bir İmparatorluğun neden buradaki müzikal zenginlikten yeniden faydalanmadığını ya da Aksoy'un söylediği gibi yerelleşmeye ihtiyaç duyduğunu açıklamıyor.

sözlü bir geleneğe yaslanmış ve bunu devam ettirmiş olması nedeniyle, müzik yapıtı zaten geleneğin çok büyük bölümünde yazılı olarak aktarılmamıştır. Doğal olarak bu da zamansal aranın asırlar sürdüğü bir geçmişle kurulan ilişkinin belirsizliğine katkı yapmaktadır. Yazılı kaynakların eksikliğinin her dönem hissedildiği musiki tarihi bakımından bu “geçiş” dönemi ise tam bir yokluk asrıdır (Behar, 2020: 26). Ancak bu belirsizlik karşısında üretilebilecek alternatif çözüm yolları da bulunmaktadır: Tarihsel sorun alanına doğrudan ulaşmanın mümkün olmadığı yerde, dolaylı olarak ulaşabilme stratejisine dayalı bir yöntemsel tavır geliştirmek.

O halde “amnesia”nın gerçekleştiği dönem için musiki üzerinden olmasa bile, daha geniş bir çerçevede, bu sanatsal etkinliğin dâhil olduğu sözlü gelenek yapısı içerisinde bir tartışma yürütmek mümkün gözükmektedir. Bu noktada kısaca sözlü kültür geleneğinin işleyiş dinamiklerini ortaya koyarak tartışmaya yeni bir boyut kazandırabiliriz.

Bohlman (1988), modern dönemde halk müziklerinin nasıl incelenmesi gerektiğini tartıştığı çalışmasında, sözlü geleneğin yapısına ilişkin birtakım açıklamalarda bulunmaktadır. Ona göre, sözlü gelenekler müzik üzerine yapılacak çalışmaların gerekli unsurları olan müzikal ve etnografik ilgileri içinde barındırmaktadır. Sözlü gelenekteki müzikal unsurlar arasında biçim ve üslup, müzik teorisindeki yöresel ve zamansal farklılıklar ya da benzerlikler, alımlama biçimleri ve ayırık bireysel tarzlar yer almaktadır. Bu boyutlar, müziğin kalıcılığını ya da değişme eğilimini belirlemektedir. Ancak ister durağanlığı ister değişme eğilimini imliyor olsun, müzikal boyutların hepsi kendini bir hafızaya alma (memorization) edimi içerisinde konumlandırmaktadır. Müziğin yapısı, çoğunlukla sözlü gelenek içerisinde bir arada bulunan, değişme ve kalıcılık dinamiklerinin işlerlik kazandığı mekanizmayı oluşturmaktadır. Bunun yanında söz konusu eğilimler müziğin içerisinde bulunduğu kültürel yapıya da bağlıdır. Bir topluluğun sosyal yapısındaki değişmeler, burada üretilen müziğin repertuarını olduğu kadar, bu repertuarın aktarım şekillerini de etkilemektedir. Müziğin sözlü aktarımı, hafızaya ve hafızaya almayı kolaylaştıran hatırlatıcı araçlara bağlıdır. Bu araçlar sözlü geleneğin hayatta kalmasını mümkün kılan aktarım birimleridir (Bohlman, 1988: 14-5).

Bu bağlamda, Osmanlı musikisi ve daha geniş bir çerçeveye oturan makam musikisi geleneği içerisindeki en önemli unsurlardan birisi olan *meşk* yöntemini hatırlamak gerekir. Meşk, hafızanın ve hafızaya alma tekniklerinin başat rol oynadığı bir öğrenme ve

intikal sistemidir.⁷⁰ Hocadan talebeye doğrudan aktarıma ve tekrar ile yeniden tekrara dayalı bir tekniği içerir. Bir usta müzisyenin kendisinden meşk talep eden bir öğrencide aradığı en temel özelliklerden biri iyi bir müzik kulağı ve müzik yeteneği olduğu kadar, güçlü bir hafızadır. Meşk yönteminin uygulandığı bir müzik kültüründe iyi bir müzisyen olmanın en geçer koşulu güçlü bir hafızadır (Behar, 2006: 58). Bu hem icracılık hem de bestecilik için geçerlidir. Güçlü bir hafıza olmadan hocanın geçtiği eserleri ezberlemek ve başka bir zaman tekrar etmek mümkün değildir. Kaldı ki, Osmanlı müzik kültüründe, repertuardaki az sayıda eseri icra etmek de sesini ya da sazını ne kadar ustalıklarla kullanırsa kullansın bir kişinin iyi bir müzisyen olmasına yetmez. İyi bir müzisyen olmanın koşulu repertuarın bütününe hâkim olmaktır.⁷¹ Bu icracılıktan öte bestecilik için de geçerli bir durumdur. Özellikle iyi bir besteci olmanın, hatta daha da fazlası, beste yapabilmenin koşulu repertuarın tamamını bilmektir. Fonton bir peşrev besteleyebilmek için gerekli ön şartı şu şekilde ifade etmiştir: *“Bir peşrev bestelemek için, o ana dek bestelenmiş peşrevlerin tümünü bilmek gerekiyor. Eğer yeni yapılan peşrev öncekilerden birisine benzerse, derhal intihal damgası vurulur.”* (Behar, 2008: 161)

Musiki eğitimindeki meşk yönteminin hafızaya bağımlılığı, onun, sözlü gelenek konsepti içerisindeki en temel kritere sahip olduğunu gösteriyor. İkincil mahiyetteki diğer kriter ise Bohlman’ın bahsettiği hafızaya alma teknikleri ile ilgilidir. Osmanlı musikisinin yapısında bu çeşit unsurların tespiti de çok zor değildir.

Öncelikle müziğin kendisinin başlı başına hatırlatıcı bir araç olduğunu söylemek doğru olur. Tarihi, sözlü bir gelenek olarak okuyan Vansina (1985) çalışmasında, müziğin kendi içsel unsurları sayesinde hatırlatıcı bir işleve sahip olduğunu söyler. Ona göre müzik, melodi ve ritim unsurları nedeniyle, objeler ve çevre gibi sözlü geleneğin hatırlatıcı araçlarından biridir (Vansina, 1985: 46). Müziğin melodik yapısı, sözlerinin hatırlanmasında oldukça etkili bir faktördür. Bohlman (1988: 15) bunun en çarpıcı örneğinin bir şarkının sözlerini melodisiz tekrar etme durumunda açığa çıktığını söyler. Söz musikisinin hâkim olduğu Osmanlı musikisi açısından sözlerin hatırlanmasının ne denli önemli olduğu ortadadır. Osmanlı musikisinde melodik örgüyü tamamlayan ve

⁷⁰ Musiki eğitiminde meşk yöntemi ile ilgili yapılmış kapsamlı bir çalışma için bkz. (Behar, 2006).

⁷¹ Behar (2006:57) böyle bir beklentinin imkânsız olduğu bilinmesine rağmen bir ideal olarak yerleşmiş olduğunu belirtir. Buna bir örnek olarak Es’ad Efendi’nin eserinde müzisyenlere övgü maksadıyla kullanmış olduğu ifadelerden birine başvurur. Es’ad Efendi Diyarbakır’lı Yahyâ Çelebi’nin repertuar dağırını övmek için şu ifadeyi kullanmıştır: *“âsâr-ı selef mecmû’a-i tab’-ı letâ’if-disârında muharrer ü merkûm idi”* (Behar, 2010: 283).

müzikal yapının ritmik unsuru olan *usûl*ün hatırlama edimini kolaylaştırıcı işlevi ise daha belirgindir.⁷²

Usûlün ne olduğu ve musikide nasıl bir işlevi yerine getirdiği konusunda kısa bir açıklama yerinde olacaktır. Pekin (2002), usûl için “*zamanın bölünmesinin kurallara bağlanması, bu bölümlenmenin güçlü-zayıf vurgular bağlamında zamanı yeniden yaratmak üzere düzenlenmesi ‘usul’ denilen darplar dizgesini oluşturur.*” demektedir (1010). Görülüyor ki *usûl* musikide zamansal örgünün bir nevi karakter kazanmasını⁷³, eserin güçlü ve zayıf vurgularla döngüsel bir ritim kalıbı içerisinde üretilmesini sağlamaktadır. Fonton’un tanımlaması da bu usûl-melodi bağına vurgular: “*Şarklılar bir eser besteleyecekleri zaman önce en uygun usulü seçerler ve onu tasarladıkları eserin dayanağı olarak görürler. Bu usul âdeta eserin döküleceği kalıptır. Öyle ki, eser ortaya çıktığında usul ve melodi birbirleri için yaratılmış bir bütünün ayrılmaz parçaları olacaklardır.*” (Behar, 2008: 161).

Melodik yapı, ritmik bir kalıp içerisine oturtulduğunda tekrarı oldukça kolaylaşır. Behar’ın (2006: 18) da vurguladığı gibi bu, özellikle sözlü aktarıma dayalı kültürlerde kullanılan bir yöntem olarak karşımıza çıkar. Usûl ise meşkin ayrılmaz bir ögesidir. Meşk edilen eserin usûl vurarak öğrenilmesi meşkin olmazsa olmazdır (Behar, 2006: 16). Meşk sırasında usûl, genellikle ellerle dizlere vurarak ya da kudüm gibi bir perküsyon aleti yardımıyla gösterilmektedir. Bu da eserin ritmik bir kalıp içerisinde hem melodik örgünün hem de söz dağarının hafızaya alınmasını kolaylaştırmaktadır.

Usûl kalıbının yardımı yalnızca eser meşk edilirken değil, aynı zamanda icra sırasında da görülmektedir. Fonton’un gözlemleri bu noktada oldukça isabetlidir: “*Şarklıların bu son derece muntazam ölçüleri âdeta hâfızalarını tazeleyen bir nota işlevi görür. İcra sırasında daima kâh ellerine dizlerine vurarak usul vuran kâh kudümlerle usul vuran biri bulunur. Bu da icracılara güven verir, onları yönlendirir.*” (Behar, 2008: 161). Yani bir eserin ritmik kalıbı olan usûl müzikal düzlemde hatırlama edimine çift yönlü bir katkıda bulunmaktadır: birincisi eserin öğrenilmesi/öğretilmesi aşamasında, ikincisi eserin icrası sırasında.

⁷² Ritmik tekrarın sözlü kültürlerdeki hatırlatıcı karakteri için bkz.(Ong, 2013: 75-85).

⁷³ Karakter ile kastedileni Behar (2006) şu şekilde açıklıyor: “*Usûl, eserin adeta organik bir parçasıdır. Melodik çizginin başlayış ve bitişine, duraklamalarına anlam veren, güftenin arasına noktalama işaretleri gibi giren, onlara sık sık derinlik ve yoğunluk boyutu kazandıran bir ögedir.*” (21).

Usûl dışında Osmanlı musiki geleneğinde yer alan bir diğer hatırlatıcı araç ise güfte mecmualarıdır. Osmanlı musikisinin kaydı ve yeniden üretilmesi anlamında müzik yazısının (nota yazımının) yaygınlaşması oldukça geç bir dönemde gerçekleşmiştir, fakat güfte kayıtlarının çok daha erken bir dönemde tutulduğu bilinmektedir. Osmanlı'dan bugüne kalan en erken güfte mecmuaları XV. yüzyıla aittir (Yıldız, 2011; Uslu, 2007). Bununla birlikte güfte mecmuaları, nota kullanılmayan bir dönemde, esere ait makam, bestekar, güfte şairi ve usul hakkında içerdiği bilgilerden dolayı müzik tarihi açısından oldukça önemli kaynaklardır (Behar, 2006: 40).

Müzikal üretimin intikali noktasında önemli bir işleve sahip olan güfte yazımı, hafızaya dayalı meşk yöntemi içerisinde de alımlayıcı pozisyonundaki öğrenci için öğrenmeyi kolaylaştırıcı tekniklerden bir tanesi olarak kabul edilmektedir (Behar, 2006: 39). XIX. yüzyılda matbu halde çoğaltılmadan önceki kullanımı, yani “*elyazması güfte mecmuaları her zaman kişisel olarak icracının, ya da meşk sırasında talebenin ve hocanın hâfızasına destek görevini yerine getirdi*” (Behar, 2006: 39). Yani öğrenci hocasından meşk ettiği eserin sözlerini kendisi için kâğıda geçirir ve daha sonra bunu besteyi hatırlamak maksadıyla meşke yardımcı bir unsur olarak kullanılırdı.

Sonuç olarak Osmanlı'daki müzik kültürü, esas olarak bir sözlü gelenek üzerinde inşa edilmiştir. Bu geleneğin kriterlerine uygun olarak da kendi teknik araçlarını geliştirmiş, devamlılığı sağlayacak yöntemler üretmiştir. Bu noktada müzisyen olma vasıflarının temel unsurlarından birisi olan güçlü bir hafızaya sahip olmak özel bir önem taşırken, hafızayı destekleyici araçlar ve teknikler de başka sözlü geleneğe dayalı kültürlerde olduğu gibi işler kılınmıştır.

Sözlü kültürel üretimin yazılı ürünler karşısında devamlılığın sağlanması anlamında daha kırılgan oldukları söylenebilir. Fakat şu nokta dikkatlerden kaçmamalıdır; Osmanlı müzik kültürü gibi belirli bir mekânda, sayısal anlamda yoğun bir katılımın olduğu ve niteliksel olarak en üst düzeyde sanatçıları barındıran bir kültürde asırlık bir “*amnesia*”yı olanaklı kılacak sosyo-kültürel ve tarihsel bir neden bulmak zordur.

Diğer yandan aksine bir iddia ileri sürmenin sağlam dayanakları mevcuttur. Özellikle XVI. yüzyılın müzikal niteliklerine yaslanarak bu tartışmayı ilerletmek aydınlatıcı olacaktır. Yukarıda Osmanlı'nın örnek aldığı kültür geleneğini kendi özel koşullarında nasıl tesis ettiğini tartışmıştık. Bu çerçevede müzik alanında *Büyük Gelenek*'le kurduğu bağları ve Osmanlı başkentlerinde XV. ve XVI. yüzyıllarda bu bağın niteliğini

göz önüne alırsak, bu iki asırlık dönemdeki müzikal faaliyetlerin büyük gelenekle bir unutmaya ilişkisi kuramayacağı ortadadır. Ancak bunları tekrar etmekten ziyade burada yapmaya çalışacağımız, XVI. yüzyılın müzikal karakteri üzerinden ve bir sözlü kültür geleneği çerçevesinde, bu asırdaki müziğin dönemseller karakterine bir açıklık kazandırmaya çalışmak olacaktır.

XVI. yüzyılın sonuna kadar Osmanlı musikisi eski geleneği sürdürmektedir. Bu dönem bir *mimesis* dönemidir ve asıl olan öykünülen şeye benzemektir, yani onu tekrar/taklit etmektir. Müzikal anlamda amaç yenilik ya da değişimden ziyade mevcut olanı en iyi şekilde yeniden üretmektir. Bohlman (1998:18), sözlü geleneklerde kalıcılık ve değişme eğilimlerinin bir arada bulunduğunu söylemekte ve arkasından eklemektedir; “dönemin kültürel koşulları hangisinin ön plana çıkacağını belirler”. O halde kalıcılık eğiliminin XVI. yüzyıl Osmanlı musiki kültürü ortamında baskın olacağını ve bu eğilime uygun olarak mevcut formların ve repertuarın tekrarının asıl meşgale olacağını öngörmek çok zor değildir. Şu söylenebilir ki, XVI. yüzyılda İstanbul’un en önemli sanat musikisi merkezlerinden biri haline gelmesinden sonra, Osmanlı müzik kültürü eski geleneğin en üst düzeyde yeniden üretildiği bir müzik alanına sahip olmuştur. Böyle bir ortamda “amnesia”nın bu derece baskın bir şekilde ortaya çıkarak mutlak bir unutmaya halinde kendisini dayatmasının mantıklı bir izahı yoktur.

Bu açıdan ele aldığımızda “unutmaya” formülünü tersine çevirip, yeni bir hipotez geliştirebiliriz. Eski repertuarın unutulması bu yeni musikinın ortaya çıkmasına sebep olmamış, aksine yeni musikinın ortaya çıkması eski repertuarın unutulmasına sebep olmuştur. O halde müzikal olanı değişime zorlayan yeni gelişmelerin neler olabileceği üzerine düşünmek gerekir. Bu bağlamda XVI. yüzyıl sonlarından itibaren İmparatorluk’ta görülen çok boyutlu değişmelerin belirlediği yeni bir toplumsal bağlamı akılda tutarak, yüksek müzik alanındaki değişimi ele alalım.

Osmanlı yüksek müzik alanındaki değişimin bir boyutu müzikal yapının farklılaşmasıdır. Bu yerelleşme süreci olarak okunabilecek bu farklılaşmayı öncelikle çalgılarda görmek mümkündür. XVII. yüzyıldan sonra Osmanlı musikisindeki en popüler iki saz tanbur ve neydir. *Büyük Geleneğin* birinci sazı olan ud arka planda kalmıştır. Kanun, şeştar, kopuz gibi XVI. yüzyıl Osmanlı sarayında çalınan sazların önemi azalmıştır. Benzer bir farklılaşma müzikal formlarda da görülür. Fasıl birleşik bir form olarak ciddi müziğin merkezine yerleşir. Eski gelenekte *nevbet-i müretteb* ile karşılaştırılabilecek fasıl,

içeriğindeki yeni beste türleri ve doğaçlama bir tür olan *taksim* ile birlikte eski yapıdan ayrılır. Osmanlı musikisinin repertuarında XVIII. yüzyıla gelindiğinde Farsça ve Arapça eserler geri planda kalmış ve Türkçe eserlerin ağırlığı dikkat çekmektedir. Kantemiroğlu'nun *Edvâr*'ında, XVII. yüzyılın sonunda makam ve ses yapılarını kendi döneminde icra edilen müzik üzerinden açıklaması, müzik teorisi alanında da bir yenilenmenin ortaya çıktığını ispatlar.

Tüm bu müzikal değişmeler yanında *Büyük Gelenek* ile yeni Osmanlı musiki arasında müzikal bağlar değişmelerin görüldüğü hiçbir alanda tamamen kopmamıştır. Gözde çalgılar değişmiş ama eski sazlar kullanılmaya devam edilmiştir. Formların bazıları terkedilmiş ama eski formlardan bazıları varlığı sürdürmüştür. Türkçe repertuar çoğalmış ama Farsça ve Arapça eserler de bestelenmiştir. Müzik kuramı alanındaki Kantemiroğlu'nun radikalliği sonradan gelenler tarafından sürdürülmemiş, eski edvârlarla benzer içerikler yeniden üretilmiştir. Tanımlayıcı temel unsur olarak *makam* zaten müziğin temel yapı taşı olarak yerindedir. Bu nedenle müzik alanındaki değişimden söz ederken yukarıdaki tartışmanın bir boyutu olarak gelenek içerisinde bir yenileşmeden söz etmek gerekir.

Diğer yandan yeni Osmanlı musiki tarzı aynı zamanda İstanbul tarzıdır. Bunu şunun için vurgulamak gerekir. Osmanlı saray müziği, sanatsal biçimi, içeriği ve üslubuyla *Büyük Gelenekten* farklılaşırken İmparatorluğun taşrasındaki sanat müziklerinden de farklılaşmıştır. Bu kültürel anlamda merkezin taşradan ayrılması şeklinde ortaya çıkan bir *bölgeselleşme* halidir. Bundaki en büyük etken müzisyenlerin tamamına yakınının İstanbullu ya da İstanbul'da musiki eğitimi almış kişiler olmasıdır. İstanbul'un müzik alanı artık kendi kendini üretir hale gelmiştir. Önceki dönemle aradaki en çarpıcı farklardan birisi budur.

Yüksek müzik alanına katılan müzisyenleri toplumsal nitelikleri bakımından incelediğimizde dikkati çeken ilk şey demografik açıdan sergiledikleri çeşitliliğidir. Öncelikle bu dönem müzisyenlerinin büyük çoğunluğu şehirde yetişmiş ve şehirde yaşayan sanatçılardır. Saraydan düzenli maaş alan *kadrolu* müzisyenlerin sayısı bu toplam içerisinde oldukça azdır. Bu dönem için bir istisna teşkil eden IV. Murad'ın Bağdat'tan getirdiği müzisyenler dışında, saray müzisyenleri eskiden olduğu gibi Ortadoğu saraylarından gelen yabancılar değildir. Bunlar devşirme sistemi bozulduğu için genellikle artık Türk Müslüman uyruklulardı. Ancak tekrar vurgulamak gerekirse, saray müzisyeni

olarak nitelenebilecek müzisyenlerin oranı alandaki müzisyenlere göre oldukça azdır. Bunun yanında gayrimüslim cemaatlerden, kalemiye ve ilmiyenin alt üst kademlerinden, Mevleviler ağırlıkta olmak üzere sûfi tarikatlardan, zanaatkâr ve esnaftan müzisyenler müzikal üretim alanının saray dışına çıkmasına neden olmuş, bu alana bir şehirli kimliği kazandırmıştır. Diğer yandan hayatlarını geçindirmek için çeşitli meslekleri icra eden bu müzisyenler, müziği asli işleri dışında kalan zamanlarında yapan amatör müzisyenlerdir. Ancak bu durum müziğin ekonomik getirisi olmadığı anlamına gelmez. Sarayın ve seçkinlerin yeni dönemdeki hamilikleri, bu amatörlik görüntüsü ile uyumlu olarak yeni biçimlerde ortaya çıkacaktır.

Osmanlı'da Yüksek Müzik Alanındaki Değişimin Üç Boyutu				
	Müzisyenler	Patronlar	Mekânlar	
Büyüme Döneminde Osmanlı'da Yüksek Müzik Alanı	Saray hizmetine giren yabancı ve profesyonel müzisyenler (büyük çoğunluk) Saraydan yetişenler Diğerleri	Padişahlar Diğer hanedan üyeleri Saray çevresi (Vezirler ve paşalar)	Saraylar	Saray Müziği
Denge Döneminde Osmanlı'da Yüksek Müzik Alanı	İstanbullu ve şehirli amatör müzisyenler (büyük çoğunluk) Sarayda kadrolu müzisyenler Saray hizmetinde çeşitli işlerde çalışan müzisyenler Ulemadan müzisyenler Bürokrasiden müzisyenler Sûfi müzisyenler Cami müzisyenleri Zanaatkar ve esnaftan müzisyenler Gayrimüslim müzisyenler Diğerleri	Padişahlar Diğer hanedan üyeleri Saray çevresi (Vezirler ve paşalar) Yeni zenginler Ulema Yüksek bürokrasi Mevleviler	Saraylar Tekkeler Bahçeler Konaklar ve yalılar Kahvehaneler	Artan özerklik seviyesi ↓ Şehirli Yüksek Müzik

Şekil 8. Osmanlı'da Yüksek Müzik Alanındaki Değişimin Üç Boyutu

Yeni müziğin şehirli karakteri, müziğin icra ve eğitim mekânlarının artık saray ve çevresiyle sınırlı kalmamasıyla da ilişkilidir. *Siyaset taifesinin* ve yeni sivil seçkinlerin

ekonomik zenginliklerini gösterişçi bir tüketime dönüştürme noktasında hanedan ve çevresiyle birlikte hareket etmesi sonucunda, Haliç ve Boğaziçi kıyıları boyunca inşa edilen saray ve yalılar müzik performansının icra edildiği mekânların sayısını da çoğaltmıştır. Diğer yandan Mevlevihaneler ve çeşitli tarikat tekkelerinde müzik eğitimi verildiği gibi, buralar zaman zaman din dışı müziklerin de yapıldığı toplantılara ev sahipliği yapmıştır.

Her gruptan müzisyenin musiki alanına girmesine olanak tanıyan toplumsal ve kültürel hayat, XVII. yüzyıldan itibaren yüksek müzik alanının demokratikleşmesi yönünde bir eğilime izin vermiştir. Yeteneğin kanıtlanması durumunda sistem, müzisyenin toplumsal kimliğine bakmaksızın alana girişe izin vermektedir. Ancak alana katılım konusunda temel kriterlerden birisi, edinilmesi neredeyse bir zorunluluk olan eğitim sermayesidir. Aksoy'un deyimiyle bir *okumuş zümre musikisi* olan Osmanlı musikisi için bu eğitimi almak saray dışında, medreseler, tekkeler ve gayrimüslimler için başta ibadethaneleri olmak üzere cemaat gruplarındaki eğitim kurumlarıydı.

En belirgin Müslümanlarla gayrimüslimler arasında olan İstanbul'un toplumsal hayatındaki bölünmeler göz önüne alındığında, müzikal etkileşimlerin çoğu kez toplumsal yapıdaki ayrımların ötesine geçmiş olduğu görülmektedir. Mevlevihanelere giden ulema veya papazlar, camilerde vaizlik yapan dervişler, yine kiliselerdeki müziği dinleyen ulemadan kimseler, saray hizmetinde olan veya saraya dışarıdan davet edilen gayrimüslim müzisyenler, Osmanlı musiki hayatının sıradan manzaraları haline gelmiştir.

Bununla birlikte Osmanlı musikisinin ağırlıklı olarak bir söz müziği olması nedeniyle, gayrimüslim müzisyenlerin daha çok çalgı müziklerinde söz sahibi oldukları görülür. Türkçe sözlü eser bestelemenin en itibarlı uğraş olduğu Osmanlı yüksek müzik alanı bu açıdan müzisyenler arasında bir hiyerarşi oluşmasına da neden olur. Türkçe bilmek böylece Osmanlı yüksek müzik alanında bir sermaye biçimine dönüşür.

Benzer bir ilişki kuvvetli bir hafızaya ve güzel bir sese sahibi olmak için de geçerlidir. Bu bağlamda hâfızlar, naathanlar, vaizler, dervişler gibi gündelik işlerinde kuvvetli bir hafıza ve ses yeteneği gerektiren işleri yerine getirenlerin müzik alanına girdikleri takdirde avantajlı bir durumda olacakları, en azından başarılı bir hânende olmaları yüksek bir ihtimaldir.

XV. ve XVI yüzyıllarda Osmanlı'da yüksek müzik alanının kurucu gücü patrimoniyal imparatorluk sarayıydı. İktidar alanı yüksek müzik alanına tamamen hâkimdi.

XVII. yüzyıldan itibaren bu ilişkide bir değişiklik gerçekleştiği iddia ediliyorsa, sarayın patronajının belirleyici etkisinde bir azalmanın gerçekleşmiş olması gerekir. Bu aşamada öncelikle şu tespiti yapmak gerekir: XVII. yüzyılın başlarında müzisyenlerin konumundaki değişimi de gözetererek Osmanlı musikisindeki yerelleşme sürecinde belirleyici olan saray müzisyenleri değil, şehrli müzisyenler olmuştur. Yeni üslup ve tarzların biçimlenişine yönelik toplumsal/kültürel talebin bu anlamda yukarıdan değil, şehrli yükselen yeni seçkin sınıflardan gelmiş olması daha gerçekçidir. Bu yorumlama temelinde eski saray kanonunun değişip yeni beğeni ve estetik kriterler çerçevesinde yeni bir kanon oluştuysa, bu sürecin işletilmesinde sarayın etkin bir rol aldığını söylemek zordur. Bu çerçevede Osmanlı musikisinin değişiminin daha başlangıcında sarayın beğeni yapıcı (taste maker) yetkesinde bir gedik açtığını söyleyebiliriz. Bu durum yüksek müzik alanının iktidar alanından özerkleşmesinin bir boyutudur.

Alanın özerkleşmesi konusunda bu noktada birkaç hatırlatma yapmak gerekir. Özerkleşme her şeyden önce bir var ya da yok ilişkisi değil, bir seviye meselesidir (Gorski: 2015: 437). Toplumsal ilişkiler ağı içerisinde diğer alanlarla ve başta iktidar alanı ile özerkleşme ya da bağımlılık bir seviye tespiti olarak düşünölmelidir. Defrance (2015) “*Bir alan oluştuğunda, daha önce bağımlı olduğu kurumlarla ilişkilerini sürdürür; görelî özerklik tecrit anlamına gelmez. Alandaki ilişkilerin yapısı; sınırlardaki ilişkilerin, ... dışsal güçlerle oluşturduğu ilişkilerin bir işlevidir*” (414) derken özerkliğin bir ideal olmadığını, güçler/alanlar arası ilişkilerin analizinde kullanılabilecek bir parametre olduğunu hatırlatır.

Bu hatırlatmanın ardından sarayın, yeni müzikal yapıyı dışlamadığını, kendisini bu değişime adapte ederek yeni müzikal üslubu kısa zamanda benimsemiş olduğunu belirtebiliriz. Bu da onun yüksek müzik alanı üzerindeki etkisini arttırdığı anlamına gelir. Ancak bu noktada Osmanlı kültür alanlarının en büyük patronu olarak padişahların müzikle olan ilgisinin veya ilgisizliğinin himaye politikalarında daha belirleyici bir değişken haline geldiğini belirtmek gerekir. Bu öznellik saraydaki müzik etkinliklerinin yoğunluğunu belirlediği gibi, müzik yapıtının niteliğini (zanaatkâr sanatı olup olmaması anlamında) de etkilemiştir.

XVII. yüzyıldan sonraki padişahlara baktığımızda IV. Murad, IV. Mehmed, I. Mahmud, III. Selim ve II. Mahmud’un ele aldığımız dönemdeki en önemli müzik patronları olduğunu görüyoruz. Ayrıca bu musikişinas padişahların, IV. Mehmed dışarıda

bırakılırsa hepsinin yetenekli birer müzisyen/bestekâr olduklarını biliyoruz. Osmanlı yüksek müzik hayatının bir diğer dikkat çekici özelliği de müzisyen padişahların çokluğu olmuştur. Dolayısıyla onların zamanında saraydaki müzik hayatı en üst düzeye çıkarken, iktidar alanının müzik alanı üzerindeki etkisi de artmıştır.

Diğer yandan sofı bir padişah olarak bilinen III. Murad'ın üç yıl süren saltanatı süresince saraydaki bütün müzisyenler kovulmuştur. Ondan sonra tahta çıkan III. Mustafa zamanında da sarayda kayda değer bir müzik etkinliğine rastlanmaz (Uzunçarşılı, 1977: 98). Bu da yaklaşık yirmi yıl boyunca sarayın müzik alanı üzerinde etkisinin çok az olduğunu gösterir. Kısaca belirtmek gerekirse, iktidar alanının yüksek müzik alanı üzerindeki etkisi padişahların alana yönelik özel ilgilerine göre azalıp artmıştır.

Bu noktada müzik alanındaki patronaj ilişkilerinin yapısındaki değişmeyi de kısaca belirtmek gerekir. Yukarıda bahsedildiği gibi müzisyenler artık çoğunlukla şehirde yaşayan amatör müzisyenlerdir. Düzenli maaş alan saray müzisyenlerinin, yani profesyonel müzisyenlerin oranı azdır. Ancak saray şehrin kültürel ortamındaki müzik üretiminin de alıcısı konumundadır. Padişahın isteğine bağlı olarak ve çevresinde musahib/nedimlerin tavsiyesiyle yetenekli müzisyenler saraya davet edilerek hünelerlerini sergilemeleri istenir. Performanslar dinleyicilerin beğenileri ölçüsünde ödüllendirilir. Saray patronajı konusunda, ele aldığımız dönem açısından baskın olan biçim bu ödüllendirme sistemidir. Patronla müzisyen arasında kurulan ilişki biçimi bu şekilde biraz daha esnektir. Düzenli bir ödeme sisteminin hâkim olmaması, müzisyenliğin amatör konumunu güçlendirirken, diğer yandan alana yeni bir özerklik boyutu katar.

Osmanlı'da yüksek müzik alanı müzisyenlerin katılımı anlamında demokratik bir görünüm sergilese de, müzikal yeteneğin değerlendirilmesi konusunda yine en üst merci saray ve Sultan'ın beğenisini kazanmak olmuştur. Bu anlamda iktidar alanının genişlemesine neden olarak patrimonial yapıyı aşındıran siyasal süreç, Osmanlı toplumsal hayatında estetik beğeni ve sembolik gücün zirvesi olarak sarayın konumunu etkilememiş gibidir. Hatta bu dönemde güçlenen/yükselen yeni sınıflar/kesimler kendileri için sarayı örnek almışlardır. Bu da saray dışındaki sivil hâmilerin sayısını artırarak, yüksek müzik alanının sosyal tabanını genişletmiştir.

Osmanlı musikisinin temsil mekânı meclislerdir. Meclisler, müziğin melodik yapısının ve geçkilerinin/inceliklerinin alımlanabileceği, dinleyicilerin müzikal performansa bu anlamda aktif bir katılım sağlayabileceği ortamlardır. Bu nedenle oda

büyükliğünde bir mekân bu müziğin icrası için en uygun alandır. Hiçbir zaman bir koro ve çok çalgılı, yüksek sesli bir konser biçiminde temsile izin vermeyen geleneksel musiki yapısı, toplumsal alandan ne kadar çok ve çeşitli katılıma açık olursa olsun, her zaman için sınırlı sayıda bir dinleyici ve müzisyen grubunun bir araya gelmesine izin vermektedir. Bahsi geçen müzik ciddi bir müziktir. Şehrin kamusal hayatındaki düğün, şenlik, meyhane veya eğlence yerlerindeki popüler eğlence müziği karakterini, incelemeye çalıştığımız dönem boyunca hiç sergilememiştir. Bu nedenle saray müziği tanımlamasının ancak belirli bir tarihsel dönem için geçerli olabileceğini ortaya koyduğumuz Osmanlı musikisinin 1700-1839 arasındaki dönemini, *şehirli bir yüksek müzik* alanı olarak tarif ederek Osmanlı yüksek müzik alanının başka bir dönemi olarak işaretledik. İktidar alanıyla ilişkisi içinde Osmanlı yüksek müzik alanını tarihselleştirerek oluşum ve farklılaşma süreçlerini ve dinamiklerini belirlemeye çalıştık.

KAYNAKÇA

- Abbasoğlu, Z. Y. (2015). 15. Yüzyıl Herat Mûsikî Ekolü ve Benâî'nin Risâle-i Mûsikî'si. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilimi Dalı, İstanbul.
- Abou-El-Haj, R. A. (1974). "The Ottoman Vezir and Paşa Households 1683-1703: A Preliminary Report". *Journal of the American Oriental Society*. 94 (4). 438-447.
- Abou-El-Haj, R. A. (2000). *Modern Devletin Doğası*. Oktay Özel ve Canan Şahin (çev.). İmge Kitabevi: Ankara.
- Abrams, P. (1994). *Historical Sociology*. Cornell University Press:U.S.A.
- Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2011). *Sosyolojik Açılımlar*. M. Sezai Durgun ve Adnan Gümüş (çev.). 2. Baskı. Bilgesu Yayıncılık: Ankara.
- Afifi, E. (2004). "Tasavvuf Araştırmaları ve Nicholson'un Yeri". Reynold A. Nicholson. içinde *Tasavvufun Menşei Problemi*. (s. 14-21). A. Kartal (çev). İz Yayıncılık: İstanbul.
- Ak, A. Ş. (2002). *Türk Musikîsi Tarihi*. Akçağ Yayınları: Ankara.
- Akdağ, M. (2009). *Türk Halkının Dirlik ve Düzenlik Kavgası*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Akdoğan, B. (2008). "Türk Din Musikisi Tarihine Bir Bakış". *AÜİFD*. s. 1. 151-190.
- Akdoğan, B. (2009). *Mevlevîlik ve Mûsikî*. Rağbet Yayınları: İstanbul.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musikî*. 2. Baskı. Pan Yayınevi: İstanbul.
- Aksoy, B. (2007). "Çevirenin Önsözü". E. Popescu-Judet. içinde *Türk Musikî Kültürünün Anlamları*. (s.7-11) Bülent Aksoy (çev), 3.Baskı. Pan Yayıncılık:İstanbul.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musikî Mirasına Bakışlar*. Pan Yayınevi: İstanbul.
- Aksoy, B. (2015). *Musikî Meclisleri*. *Büyük İstanbul Tarihi*. (c. 7, 27-29). İstanbul: İBB Kültür AŞ.
- Al Faruqi, L. I. (1985). "Music, Musicians and Muslim Law". *Asian Music*, 17 (1), (Autumn-Winter), 3-36.

- Arberry, A. J. (2004). *Tasavvuf*, İbrahim Kapaklıkaya (çev.), 2. Baskı. Gelenek Yayıncılık: İstanbul.
- Arel, H. S. (1969). *Türk Musikisi Kimindir*. Milli Eğitim Basımevi: Ankara.
- Arslan, F. (2015). *İslâm Medeniyetinde Mûsikî*. Beyan Yayınları: İstanbul.
- Arslan, M. (1987). *Kutadgu-Bilig'deki Devlet ve Toplum Anlayışı*. Edebiyat Fakültesi Basımevi: İstanbul.
- Aşkar, M. (2006). *Tasavvuf Tarihi Literatürü*. 2. Baskı. İz Yayıncılık: İstanbul.
- Ay, R. (2008). *Anadolu'da Derviş ve Toplum*. Kitap Yayınevi: İstanbul.
- Ayas, G. (2014). *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi*. Doğu Kitabevi: İstanbul.
- Aydın, S. (1999). *Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği*. Öteki Yayınevi: Ankara.
- Babinger, F. (2003). *Fatih Sultan Mehmed ve Zamanı*. Dost Körpe (çev.). 3. Baskı. Oğlak Yayınları: İstanbul.
- Baily, J. (1988). *Music of Afghanistan*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Bardakçı, M. (2012). *Ahmed Oğlu Şükrullah*. Pan Yayınları: İstanbul.
- Barkan, Ö. L. (1942). "İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zâviyeler". *Vakıflar Dergisi*, C. II. Ankara. 279-304.
- Barkey, K. (2011). *Farklılıklar İmparatorluğu*. Ebru Kılıç (çev.). Versus Kitap: İstanbul.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*. Bağlam Yayınları: İstanbul.
- Behar, C. (1990). *Ali Ufkî ve Mezmurlar*. Pan Yayınları: İstanbul.
- Behar, C. (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. 3. Baskı. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Behar, C. (2008). *Musikiden Müziğe*. 2. Baskı. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Behar, C. (2010). *Şeyhülislâm'ın Müziği*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Behar, C. (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musîkî Makamları*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

- Behar, C. (2019). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, 2. Baskı. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Behar, C. (2020). *Orada Bir Müsiki Var Uzakta...*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Bobovius, A. (2009). *Topkapı Sarayı'nda Yaşam*. Ali Berktaş (çev.). 3. Baskı. Kitap Yayınevi: İstanbul.
- Bohman, P. (1988). *The Study of Folk Music In The Modern World*. Indiana University Press: Bloomington & Indianapolis.
- Bottomore, B. T. (1990). *Seçkinler ve Toplum*. Erol Mutlu (çev.). Gündoğan Yayınları: Ankara.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım*. Derya Fırat ve Günce Berkkurt (çev.). Heretik Yayınları: Ankara.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*, R. Johnson (ed.). Columbia University Press: U.S.A.
- Bourdieu, P. (1999). *Sanatın Kuralları*. Necmettin Kâmil Sevil (çev.). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Bourdieu, P. ve Wacquant L. (2014). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. Nazlı Ökten (Çev.). 7. Baskı. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Braudel, F. (1992). *Tarih Üzerine Yazılar*. Mehmet Ali Kılıçbay (çev.). İmge Yayınevi: Ankara.
- Braudel, F. (2017). *II. Felipe Döneminde Akdeniz ve Akdeniz Dünyası*. (3 cilt). Mehmet Ali Kılıçbay (çev.). Doğu Batı Yayınları: Ankara.
- Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı*. Erol Özbek (çev.). İletişim Yayınevi: İstanbul.
- Can, N. (2004). "Osmanlı Dönemi Türkçe Müzik Yazmalarında Ünlü Türk Bilgini Fârâbî". *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 24 (2). 203-215.
- Carr, E. H. (1996). *Tarih Nedir?*. Misket Gizem Göktürk (çev.), 5. Baskı, İletişim Yayınları: İstanbul.
- Collingwood, R.G. (1990). *Tarih Tasarımı*. Kurtuluş Dinçer (çev.) Ara Yayıncılık: İstanbul.

- Cook, M. A. (1972). *Population Pressure in Rural Anatolia 1450-1600*. Oxford University Press: U.K.
- Cuff, E. C., Sharrock ve W. W., Francis, D. W. (2013). *Sosyolojide Perspektifler*. Ümit Tatlıcan (çev.). Say Yayınları: İstanbul.
- Çetinkaya, Y. (2001). *İhvân'ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*. İnsan Yayınları: İstanbul.
- Danermark, B. Ekström, M. Jakopsen, L. Karlsson, J.C. (2018). *Toplum Açıklamak, Sosyal Bilimlerde Eleştirel Realizm*. Ü. Tatlıcan (çev.). Phoenix Yayınları: Ankara.
- Dean, M. (2003). *Critical and Effective History*. Routledge: New York.
- Defrance, J. (2015). "Özerkliği Zayıf Bir Alanın Oluşumu: Fransa'da Spor Alanı Örneği, 1855-1955". P. S. Gorski (ed.). içinde *Bourdieu ve Tarihsel Analiz*. (s. 401-432). Heretik Basın Yayın: Ankara.
- Denny, W. (1985). "Music and Musicians in Islamic Arts". *Asian Music*, 17 (1). (Autumn-Winter). 37-68.
- Denora, T. (1997). *Beethoven And The Construction of Genius, Musical Politics In Vienna, 1792-1803*. University of California Press: London.
- Denora, T. (2003a). *Music In Everyday Life*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Denora, T. (2003b). *After Adorno Rethinking Music Sociology*. Cambridge University Press: Cambridge
- Doğrusöz, N. (1993). Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Doğrusöz, N. (1999). Geleneksel Türk Müziğinde Makam ve Unsurları. *Osmanlı* (C. 10 – 563-571). Güler Ere (ed.). Yeni Türkiye Yayınları: Ankara.
- Doyle, M. W. (1986). *Empires*. Cornell University Press: New York.
- During, J., Mirabdolbaghi, Z. (1991). *The Art of Persian Music*. Mage Publishers: Washington DC.
- During, J. (2003). "What is Sufi Music?". L. Lewisohn (ed.). in: *The Heritage of Sufism*. (2. cilt). (s. 277-288). Oneworld Publications: Oxford.

- El-Farukî, İ. R., El-Farukî, L. L. (1991). *İslâm Kültür Atlası*. Mustafa Okan Kibaroglu, Zerrin Kibaroglu (çev.). İnkılâb Yayınları: İstanbul.
- Elias, N. (2000). *Mozart, Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine*. Yeşim Tükel (çev.). Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- Emecen, F. M. (2016). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş ve Yükseliş Tarihi (1300-1600)*. 2. baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- En-Natür, Ş. A. (1994). "İslâm'a Göre Ses ve Mûsiki Sanatı". Ruhi Kalender, Adem Akın (çev.). *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 33 (1). 188-201.
- Ergur, A. (2009). *Müzikli Aklın Defteri*. Pan Kitabevi: İstanbul.
- Ergut, F., Uysal, A. (2007). "Tarihsel Sosyoloji Ne Yapar? Nasıl Yapar?". Ferdan Ergut, Ayşen Uysal (der.). içinde *Tarihsel Sosyoloji*. (s. 11-31). Dipnot Yayınları: Ankara.
- Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. Bağlam Yayınları: İstanbul.
- Erzen, J. N. (1999). "Osmanlı Estetiği". *Osmanlı* (cilt 10). Güler Ere (ed.). Yeni Türkiye Yayınları: Ankara. 39-48.
- Esgin, A. (2008). *Anthony Giddens Sosyolojisi*. 2. Baskı. Anı Yayıncılık: Ankara.
- Evliyâ Çelebi. (2011). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi -1*, S. A. Kahraman, Y. Dağlı, R. Dankoff, Z. Kurşun, İ. Sezgin (Haz.). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Farabi. (1990). *İhsâ'ül-Ulûm*. Ahmet Ateş (çev.). Milli Eğitim Basımevi: İstanbul.
- Farmer, H. G. (1929). *A History of Arabian Music*. Burleigh Press: Bristol.
- Farmer, H. G. (1930). *Historical Facts For The Arabian Musical Influence*. The New Temple Press: London.
- Faroqhi, S. (2000). *Osmanlı'da Kentler ve Kentliler*. N. Kalaycıoğlu (çev.). 3. Baskı. Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.
- Faroqhi, S. (2011). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*. Elif Kılıç (çev.). 7. Baskı. Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.
- Feldman, W. (1993). "Ottoman Sources on the Development of the Taksîm". *Yearbook for Traditional Music*. S. 25.1-28.

- Feldman, W. (1996). *Music Of The Ottoman Court*. Verlag Für Wissenschaft und Bildung: Berlin.
- Feldman, W. (2019). “The Emergence of Ottoman Music and Local Modernity”. *Annual of Istanbul Studies*. S. 1. 173-179.
- Findley, C. V. (2008). *Dünya Tarihinde Türkler*. Ayşen Anadol (çev.). 2.Baskı. Kitap Yayınevi: İstanbul.
- Fleischer, C. H. (2000). *Tarihçi Mustafa Ali*. Ayla Ortaç (çev.). 2. Baskı. Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.
- Fletcher, J. (1979). “Turco-Mongolian Monarchic Tradition in the Ottoman Empire”. *Harvard Ukrainian Studies*. S. 3/4. 236-251.
- Frye, A. N. (2007). “Preface”, A. Frye (ed.). in: *The Cambridge History of Iran*. (vol 4). (pp. xi-xiii). Cambridge University Press: UK.
- Gazâlî, t.y. *İhyâu ‘Ulûmi’-d-din (Rub’u’l-Âdât)*. (2. Cilt). A. Serdaroğlu (çev.). Bedir Yayınevi: İstanbul.
- Gazimihâl, M. R. (1955). *Türk Askerî Muzikaları Tarihi*. Maarif Basımevi: İstanbul.
- Genç, M. (2007). *Osmanlı İmparatorluğunda Devlet ve Ekonomi*. 5. Baskı. Ötüken Neşriyat: İstanbul.
- Giddens, A. (1999). *Toplumun Kuruluşu*. Hüseyin Özel (çev.). Bilim ve Sanat Yayınları: Ankara.
- Giddens, A. (2000). *Tarihsel Materyalizmin Çağdaş Eleştirisi*. Ümit Tatlıcan (çev.). Paradigma Yayınları: İstanbul.
- Godelier, M. (1978). “Infrastructures, Societies, and History”. *Current Anthropology*. 19 (4). 763-771.
- Gorski, P.S. (2015). “Bourdieu’cü Teori ve Tarihsel Analiz: Haritalar, Mekanizmalar ve Yöntemler”. P. S. Gorski (ed.). içinde *Bourdieu ve Tarihsel Analiz*. (s. 433-488). Heretik Basın Yayın: Ankara.
- Gökalp, Z. (1990). *Türkçülüğün Esasları*. Mehmet Kaplan (haz.). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: İstanbul.
- Gölpınarlı, A. (2004). *Mevlânâ Celâleddin*. 8. Baskı. İnkılâp Kitabevi: İstanbul.

- Gölpınarlı, A. (2005). *Mevlâna*, 8. Baskı. Varlık Yayınları: İstanbul.
- Gölpınarlı, A. (2006a). *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*. İnkılâp Kitabevi: İstanbul.
- Gölpınarlı, A. (2006b). *Mevlevî Âdâb ve Erkâmı*. İnkılâp Kitabevi: İstanbul.
- Grabar, O. (2004). *İslam Sanatının Oluşumu*. Nuran Yavuz (çev.). 3. Baskı. Kanat Kitap: İstanbul.
- Gulbenkian Komisyonu. (1996). *Sosyal Bilimleri Açın*. Şirin Tekeli (çev.). Metis Yayınları: İstanbul.
- Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi*. Bağlam Yayınları: İstanbul.
- Hassan, Ü. (1990). "Düşünce ve Bilim Tarihi: Osmanlılık Öncesinde Türklerin Kültür Kökenlerine Bir Bakış". Sina Akşin (ed.). içinde *Türkiye Tarihi*.(c. 1). (s. 283-362) 3. Baskı. Cem Yayınevi: İstanbul.
- Hassan, Ü. (2009). *Osmanlı*, 6. Baskı. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Yıldız Gölönü (çev.). Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Haydon, G. (1963). "Music Theory and Music History". *Journal of Music Theory*. 7 (2). Duke University Press. 249-255.
- Hobsbawn, E. (2001). *Tarih Üzerine*. Osman Akınhay (çev.). 2. Baskı. Bilim ve Sanat Yayınları: Ankara.
- Hodgson, M. H.G. (1977). *The Venture of Islam: The Expansion of Islam In The Middle Period*. (vol. 2). The University of Chicago Press: Chicago.
- Hızır İlyas Ağa, (2011). *Osmanlı Sarayında Gündelik Hayat*. A. Ş. Çoruk (Haz.). Kitabevi: İstanbul.
- Hourani, A. (2005). *Arap Halkları Tarihi*. Yavuz Alogan (çev.). 5. Baskı. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Işın, E. (2006). *İstanbul'da Gündelik Hayat*. 4. Baskı. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- İbn Sînâ. (2004). *Mûsikî*. Ahmet Hakkı Turabi (çev.). Litera Yayıncılık: İstanbul.
- İbn-i Haldun. (1986). *Mukaddime*, Zakir Kadirî Ugan (çev.). Milli Eğitim Basımevi: İstanbul.

- İhsanoğlu, E. (ed.) (2003). *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi*. IRCICA:İstanbul.
- İhvân-ı Safâ. (2012). *İhvân-ı Safâ Risâleleri*. A. Durusoy, B. A. Çetinkaya, İ. Çalışkan, A. H. Turabi, A. Avcu, E. Uysal, Ö. Bozkurt, E. Aliyev (çev.). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- İnalcık, H. (2005). *Şair ve Patron; Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme*. 2. Baskı. Doğu Batı Yayınları: Ankara.
- İnalcık, H. (2008). *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağı*. Ruşen Sezer (çev.). 11. Baskı. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- İnalcık, H. (2011a). *Devlet-i'Aliyye: Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar-I*. 49. Baskı. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- İnalcık, H. (2011b). *Has-bağçede 'Ays u Tarab, Nedîmler Şâirler Mutribler*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- İnalcık, H. (2012). *Osmanlılar*. 5. Baskı. Timaş Yayınları: İstanbul.
- Kafadar, C. (2010). *İki Cihan Âresinde*. Ceren Çıkın (çev.). Birleşik Yayınevi: Ankara.
- Kalender, R. (1999). "XV. Yüzyıla Kadar Arap İnan ve Türk Musikisinin Kısa Tarihçesi". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 39 (1). 253-272.
- Kantemir, D. (1979). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi 2*. Özdemir Çobanoğlu (çev.). Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara.
- Kantemiroğlu, (2001). *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurufat*. I. Cilt. Yalçın Tura (Haz.). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Kaplan, A. (2008). *Kültürel Müzikoloji*. 2. Baskı. Bağlam Yayıncılık: İstanbul.
- Kara, M. (1985). *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*. Dergah Yayınları: İstanbul.
- Karamustafa, A. T. (2005). "Yesevîlik, Melâmetîlik, Kalenderîlik, Vefâ'îlik ve Anadolu Tasavvufunun Kökenleri Sorunu". Ahmet Yaşar Ocak (haz.). *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler*. (s. 61-89). Türk Tarih Kurumu Yayınları: Ankara
- Karamustafa, A. T. (2007). *Sufism: The Formative Period*. Edinburg Univesity Press: Edinburg.
- Karamustafa, A. T. (2011). *Tanrının Kuraltanıamaz Kulları*. Ruşen Sezer (çev.). 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

- Kazan, H. (2010). *XVI. Asırda Sarayının Sanatı Himayesi*. İSAR Vakfı Yayınları: İstanbul.
- Kerovpyan, A. ve Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. Surp Pirgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları: İstanbul.
- Keykâvus. (2006). *Kabusnâme*. Mercimek Ahmed (Çev). Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- Kırlı, C. (2016). “Coffehouses: leisure and sociability in Ottoman İstanbul”. P. Borsay and J. H. Furnée (ed.). in: *Leisure cultures in urban Europe, c. 1700–1870*. (pp. 161-181). Manchester University Press: U.K.
- Konur, H. (2000). *İbrâhîm Gülşenî*. İnsan Yayınları: İstanbul.
- Koç, T. (2009). *İslam Estetiği*. İSAM Yayınları: İstanbul .
- Köprülü, M. F. (2007). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. 10. Baskı. Akçağ Yayınları: Ankara.
- Köprülü, M. F. (2005). *Anadolu'da İslamiyet*. Akçağ Basım Yayım: Ankara.
- Kösemihal, M. R. (1939). *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*. Nümune Matbaası: İstanbul.
- Köymen, M. A. (1992). *Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi*. 3. cilt. Türk Tarih Kurumu Basımevi: Ankara.
- Leaman, O. (2010). *İslam Estetiğine Giriş*. Nuh Yılmaz (çev.). Küre Yayınları: İstanbul.
- Lewis, F. (2010). *Mevlânâ*. Gül Çağlalı Güven ve Hamide Koyukan (çev.). Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- Lowry, H. W. (2010). *Erken Dönem Osmanlı Devleti'nin Yapısı*. Kıvanç Tanrıyar (çev.). 2. baskı. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Lucas, A. E. (2012). “Caught between Heaven and Hell: The Morality of Music and Cosmologies of the Past in Persian Writings on Listening, c. 1040–c. 1800”. *Asian Music*. 43 (1). 91-130.
- Mardin, Ş. (1969). “Power, Civil Society and Culture in the Ottoman Empire”. *Comparative Studies in Society and History*. 11 (3). 258-281.
- Mardin, Ş. (2012). *Türkiye'de toplum ve Siyaset, Makaleler 1*, 12. Baskı. İletişim Yayınları: İstanbul.

- Marx, K. (2002). *Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'i*, Sevim Belli (çev.). 3. baskı. Sol Yayınları: Ankara.
- Massignon, M. L. (2006). *Hallâc-I Mansûr'un Çilesi*. İsmet Birkan (çev.). Ardıç Yayınları: Ankara.
- Mevlâna. (2001). *Cevâhir-i Mesneviyye*. II. cilt. Şefik Can (haz.). Ötüken Neşriyat: İstanbul.
- Michon, J.-L. (2012) "İslâm'da Kutsal Müzik ve Raks". *Aşk ve Hikmet Yolu Tasavvuf*. J.-L. Michon, R. Gaetani (haz.), Nurullah Koltaş (çev.). İnsan Yayınları: İstanbul.
- Mills, C. W. (2000). *The Sociological Imagination*. 40. Yıldönümü Baskısı. Oxford University Press: New York.
- Motyl, A. J. (1997). "Thinking About Empires". Karen Barkey, Mark Von Hagen (ed.). in: *After Empire*. Westview Press: Oxford.
- Motyl, A. J. (2001). *Imperial Ends*. Columbia University Press: New York.
- Mottahedeh, R. (2007). "The Abbasid Caliphate in Iran". A. Fyre (ed.). in: *The Cambridge History of Iran*. (vol. 4). (pp. 57-89). Cambridge University Press: Cambridge.
- Munslow, A. (2000). *Tarihin Yapısökümü*. Abdullah Yılmaz (çev.). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Nâsır Abdülbâkî Dede. (2006). *Tedkîk ü Tahkîk*. Y. Tura (çev.). Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Nasr, S. H. (1987). *Islamic Art and Spirituality*. University State of New York Press: New York.
- Necipoğlu, G. (1992). "A Kanun for the State, A Canon for the Arts: The Classical Synthesis in Ottoman Art and Architecture during the Age of Süleyman". *Soliman le Magnifique et son temps, Actes du Colloque de Paris Galeries Nationales du Grand Palais (7-10 mars 1990)*. Gilles Veinstein (ed.). Rencontres de l'école du Louvre. 195–216.
- Necipoğlu, G. (2007). *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı; Mimarî, tören ve İktidar*. Ruşen Sezer (çev.). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Nettl, B. (2005). "The Art Of Combining Tones: The Music Concept". *The Study Of Ethnomusicology*. The University of Illinois Press: U.S.A.

- Nettl, B. (2006). “Türkçe Çeviriye Önsöz”. K. L. Signell, içinde *Makam*, (s. 13-14). İlhami Gökçen (çev.). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Nicholson, R. A. (2004). *İslâm Sûfîleri*, M. Dağ, K. Işık, R. Fığlalı, A. Şener, R. Ayas, İ. Kayaoğlu (çev.), 2. Baskı. Çağlar Yayınları: Ankara.
- Nizâmü'l-Mülk.(1999). *Siyâsetnâme*. Mehmet Altay Köymen (çev.). Türk Tarih Kurumu Yayınları: Ankara.
- Ocak, A. Y. (1992). *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menâkıbnâmeler*. Türk Tarih Kurumu Basımevi: Ankara.
- Ocak, A. Y. (1996). “Türkiye Tarihinde Merkezi İktidar ve Mevlevîler (XIII-XVIII. Yüzyıllar) Meselesine Kısa Bir Bakış”. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 2. 17-22.
- Ocak, A. Y. (haz.) (2005). *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler*, Türk Tarih Kurumu Yayınları: Ankara.
- Ong, W. J. (2013). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. S. B. Banon (çev.). 4. Basım. Metis Yayınları: İstanbul.
- Özdalga, E. (2011). *Tarihsel Sosyoloji*. 3. Baskı. Doğu Batı Yayınları: İstanbul.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi I*. Milli Eğitim Basımevi:Ankara.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi* (2 Cilt). Kültür Bakanlığı:Ankara.
- Özcan, N. (1998). Hızır Ağa. *İslam Ansiklopedisi*. (C. 17, 413). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, N. (1999). İtrî Efendi, Buhûrîzâde. *İslam Ansiklopedisi*. (C. 19, 220-221). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Pekin, E. (2002). “Kuram, Çalgı ve Müzik”, *Osmanlı Uygarlığı*, 2. Cilt. H. İnalçık, G. Renda (haz.), Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara. 1009-1045.
- Pennanen, R. P. (2004). “The Nationalization of Ottoman Music in Greece”. *Ethnomusicology*, 48 (1). 1-25.
- Popescu-Judet, E. (1998). *XVIII. Yüzyıl Musiki Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*. Bülent Aksoy (çev.). Pan Yayıncılık: İstanbul.

- Popescu-Judetz, E. (2000). *Prens Dimitrie Cantemir*. Selçuk Alimdar (çev.). Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Popescu-Judetz, E. (2002). *Tanburî Küçük Artin*. Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Popescu-Judetz, E. (2007). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*. Bülent Aksoy (çev.). 3.baskı. Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Powers, H. S. (1980). "The Status of Traditional Art Music in Muslim Nations". *Asian Music*, 12 (1). 5-39.
- Quataert, D. (2005). *Osmanlı İmparatorluğu 1700-1922*. Ayşe Berktaş (çev.). 5. baskı. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Ragin, C. ve Chirrot D. (2011). "Immanuel Wallerstein'in Dünya Sistemi: Tarih Olarak Siyaset ve Sosyoloji". Theda Scoptol (ed.). içinde *Tarihsel Sosyoloji*. (s. 305-347). 3. Baskı. Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.
- Rouget, G. (1985). *Music and Trance: A Theory of The Relations Between Music and Possession*. The University of Chicago Press: Chicago.
- Salgar, M. F. (2001). *III. Selim*. Ötüken Neşriyat: İstanbul.
- Sawa, G. D. (1985). "The Status and Roles of the Secular Musicians in the Kitāb al-Aghānī (Book of Songs) of Abu al-Faraj al-Işbahānī". *Asian Music*. 17 (1). 69-82.
- Schimmel, A. (2011). *Hallac*. G. A. Asena (çev.). 2. Baskı. Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Scoptol, T. (2011a). "Sosyolojinin Tarihsel İmgelemi". T. Scoptol (ed.). içinde *Tarihsel Sosyoloji*. (s. 1-24). 3. Baskı. Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.
- Scoptol, T. (2011b). "Tarihsel Sosyolojide Yeni Gündemler ve Yenilenen Stratejiler". T. Scoptol (ed.). içinde *Tarihsel Sosyoloji*. (s. 396-435). 3. Baskı. Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.
- Sezer, B. (2011). *Sosyolojinin Ana Başlıkları*. Kitabevi: İstanbul.
- Shiloah, A. (1980). "The Status of Traditional Art Music in Muslim Nations". *Asian Music*, 12 (1). 40-55.
- Shiloah, A. (1981). "The Arabic Concept of Mode". *Journal of the American Musicological Society*. 34 (1). 19-42.

- Shiloah, A. (1995). *Music in the World of Islam: A Socio-Culturel Study*. Wayne State University Press: Detroit.
- Shiloah, A. (1997). "Music And Religion in Islam". *Acta Musicologica*. 69. 143-155.
- Signell, K. L. (1980). "Turkey's Classical Music, a Class Symbol". *Asian Music*. 12 (1). 164-169.
- Signell, K. L. (2006). *Makam*. İlhami Gökçen (çev.). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Steinmetz, G. (1998). "Critical Realism and Historical Sociology. A Review Article", *Comparative Studies in Society and History*, 40 (1), 170-186.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. 2. baskı, Dergah Yayınları: İstanbul.
- Tezcan, B. (2009). "The Ottoman Mevali As 'lords of Law'". *Journal of Islamic Studies*. 20 (3). 383-407.
- Tezcan, B. (2010). *The Second Ottoman Empire*, Cambridge University Press: U.K.
- Tilly, C. (1997). "How Empires End". K. Barkey, M. V. Hagen (ed.). in: *After Empire*. (pp. 1-11). Westview Press: Oxford.
- Toynbee, A. J. (1962). *A Study of History*, D.C. Somervell (ed.). Oxford University Press: New York.
- Trimingham, S. J. (1971). *The Sufi Orders In Islam*. Oxford University Press: London.
- Tura, Y. (1988). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*. Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Turan, N. S. (2019). "Osmanlı 18. Yüzyılında Müziğin Kamusal Görünümü". N. S. Turan, Ş. E. Çak (Ed.). içinde *Şehvar Beşiroğlu'ya Armağan*. (s. 317-339). Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Turabi, A. H. (1996) *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uludağ, S. (2005). *İslam Açısından Müzik ve Semâ*. Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- Uludağ, S. (2010). *Cüneyd-i Bağdâdî*. 2. Baskı. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: Ankara.

- Uluocak, Ş. (2016). Tözcülük-İlişkisellik Dikotomisi Açısından İlişkisel Sosyolojik Modellerin Türkiye'de Sosyoloji Pratiği ve Düşünümselliği Açısından Olası Açılımları. *Sosyoloji Konferansları*, 53(1). 101-153.
- Uslu, R. (2007). *Fâtih Sultan Mehmed Döneminde Mûsikî ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güfte'si*. İstanbul Fetih Cemiyeti: İstanbul.
- Uslu, R. (2009). "Müzik Tarihi Açısından Esad Efendi'nin Atrabu'l-âsâr'ı". *Musikişinas*. S. 10. 192-232.
- Uslu, R. (2010). *Selçuklu Topraklarında Müzik*. Konya il Kültür ve Turizm Müdürlüğü: Konya.
- Uslu, R. (2015). "Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi". *Medeniyet Sanat Dergisi*. 1 (2). 91 – 109.
- Uygun, N. M. (1990). Kadızâde Tirevî ve Musikî Risalesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı, İstanbul.
- Uygun, O. (2008). *İbn-i Haldun'un Toplum ve Devlet Kuramı*. On İki Levha Yayıncılık: İstanbul.
- Uzun, M. İ. (1988). Abdülbâki Ârif Efendi. *İslam Ansiklopedisi*. (C. 1, 195-198). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı". *Belleten*. XLI (161). 79-114.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1988). *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*. 3. baskı. Türk Tarih Kurumu Yayınları: Ankara.
- Uzunçarşılı, İ. H. (2006). *Osmanlı Tarihi* (II. Cilt). 9. Baskı. Türk Tarih Kurumu: Ankara.
- Ülger, E. H. (2009). Bir Müzik Felsefesi Olanığı Olarak Adorno'da Estetik Kuramı. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sistemik Felsefe ve Mantık Anabilim Dalı, Ankara.
- Ünlü, B. (2011). *Osmanlı: Bir Dünya-İmparatorluğunun Soykütüğü*. Dipnot Yayınları: Ankara.
- Vansina, J. (1985). *Oral Tradition as History*. The University of Wisconsin Press: Wisconsin.

- Weber, M. (2003). *Sosyoloji Yazıları*. Taha Parla (çev.). 5. Baskı. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Wright, O. (1992). *Words Without Songs*. School of Oriental and African Studies: London.
- Wright, O. (ed.). (2010). *Epistles of The Brethern of Purity: On Music*. Oxford University Press: Oxford.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Yektâ, R. (2000). *Esâtîz-i Elhân*. Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Yenişehirlioğlu, F. Ç. (1999). Saltanat İdeolojisi ve Osmanlı Sanatı. *Osmanlı* (C. 9, 17-22). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Yıldız, O. (2011). XV. Yüzyıla Ait Anonim Bir Güfte Mecmuasının İncelenmesi. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yıldız, M. (2014). “Osmanlı Hasbahçelerinin Sultanı: Sultaniye Hasbahçesi”. *Belleten*. 78 (286). 547-598.
- Zeren, M. A. (1999). Modern Türk Müziği Kuramı. *Osmanlı* (C. 10, 553-562). Güler Eren (ed.). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Zerzan, J. (2009). *Gelecekteki İkel*. C. Atila (çev.). Kaos Yayınları: İstanbul.
- Zilfi, M. C. (2008). *Osmanlı Uleması*. M. F. Özçınar (çev.). Birleşik Yayınevi: Ankara.

EKLER

Ek 1 - 1525 tarihinde cemaat-i mutriban topluluğunun üyeleri

Bu liste, Uzunçarşılı'nın (1988: 84-86) aktardığı bilgilerin tablolaştırılmış halidir.

	Müziyenler	sazları	yevmiyeleri (akçe)	açıklama
1	Derviş Mahmud bin Abdülkadirzâde	avvad- udî	47	
2	Hasan Ağa	avvad - udî	45	sâbıka Sultan Ahmed'in mîralemi idi
3	Zeynî	kopuzî	40	Sultan Selim merhum ile Trabzon'dan geldi
4	Mustafa	kopuzî	40	
5	Ali bin Elvanî	ser mehteran	30	
6	Şah Kulu	kemençeci	25	Tebriz'den Sultan Selim merhum getirmiştir
7	Hasan	gûyende - hânende	25	Hünkâr hazretleriyle - Sultan Süleyman'la bile gelmiştir
8	Şaban	kopuzî	25	Sultan Bayezid zamanından beri mutriptir
9	Hüsrev	kopuzî	25	Sultan Bayezid zamanından beri mutrip içeriden çıkmıştır
10	Şadî	kanunî	23	Sultan Bayezid zamanından beri mutriptir
11	Hasan Çerkeş	gûyende	22	Hünkâr hazretleriyle - Sultan Süleyman'la bile gelmiştir
12	Yusuf bin Saka	gûyende	20	Tebriz'den Sultan Selim merhum getirmiştir
13	Siyahiç	gûyende	20	Sultan Selim getirmiştir (Tebriz'den)
14	Ali Sultan	gûyende	18	Sultan Selim merhum ile Trabzon'dan gelmiştir
15	Maksud	nayî	18	
16	Haydar bin Şah Kulu	kemençeci	18	
17	Muharrem Seydî	kanunî	18	Sultan Bayezid zamanından beri mutriptir
18	Nimetullah	çengî	15	Avvâd Zeynelabidin'in oğludur. Sultan Ahmed yanında ölmüştür
19	Nasuh	avvad	15	Sultan Ahmed'in kullarındandır
20	Behram	çengî	15	Sultan Ahmed'in kullarındandır
21	Mogol (Acem Mogol)	gûyende	15	
22	Muhyiddin	kanunî	12	Sultan Bayezid zamanından beri mutriptir
23	Hasan	çengî	10	Kopuzcu Şaban'ın şagirdidir
24	Nasuh	kemençe	10	Sultan Bayezid zamanından beri mutrip içeriden çıkmıştır
25	Mustafa	kemençe	10	
26	Hasan	nayî	10	Tebriz'den Sultan Selim bile getirmiştir

27	Ayas (Şakird-i Abdülkadirzade)	avvad	9	
28	Mehmed (Şagird-i Abdülkadirzade)	avvad	9	
29	Halil	kemençe	8	Zeynelabidin'in oğludur
30	İmam Kulu		8	Nayî Maksud'un kardeşi oğludur
31	Hasan Kulu		8	Nayî Maksud'un kardeşi oğludur
32	Yusuf bin Saka	rakkas	8	
33	Hızır bin Ali Ekber	kemençe	5	
34	Mehmed	çengî	4	
35	İmam Kulu	nayî	3	Şakird-i Usta Maksud
36	Hüseyin Kulu	nayî	3	Şakird-i Usta Maksud
37	Ali	rakkas	2	Şagird-i Yusuf
38	Hasan Ağa	avvad	2	
39	Keyvan			Hünkâr kullarından
40	Yusuf			Hünkâr kullarından
41	Hasan			Hünkâr kullarından
42	Hızır			Hünkâr kullarından
43	Mehmed Mevlanâ			Hünkâr kullarından

Ek 2 - Atrabu'l Âsâr'daki Müzisyenlerin Listesi

Bu liste, asıl olarak Behar'ın (2010: 220-285) Atrabu'l Âsâr redaksiyonundan yararlanılarak hazırlanmıştır. Müzisyenlerle ilgili ek bilgiler için Öztuna'dan (1990) faydalanılmıştır.

İsim	Eğitim	Meslek-Himaye	Tarikat	Ölüm tar.	Açıklama	Doğum Yeri	Yaşadığı Yer
Edirneli Kazasker İbrahim Efendi		ulema		1691	IV. Mehmed'in baş imamı	Edirne	
Nâne Ahmed Çelebi				1687	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul / Galata	İstanbul / Galata
Ahmed Ağa					IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Selanik	Selanik
Ahmed Ağa Mehter		saray		1680	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Edirne	
Amâ İbrahim Çelebi					IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul/ Kocamusta fapaşa	İstanbul/ Kocamustafapaşa
Ebübekir Ağa	Enderton	saray		1759	III. Ahmed zamanında ünlenmiş, Lale Devrinin en ünlü bestekârı	İstanbul/ Eyüp	
Ahenî Mehmed Çelebi					IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Ahmet Verdî Çelebi		kuyumcular kethüdası		1712	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Diyarbakır	Diyarbakır
İsmail Ağa	Enderton	saray-kiler		1724	II. Mustafa zamanında ünlenmiş, baltacı, kiler ve hass müezzini olduğu saraydan zeamet alarak saraydan ayrılmış	Edirne	
Odabaşızâde Mehmed Efendi		vaiz			IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul/ Eyüp	İstanbul/ Eyüp
Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi		saray	mevlevi	1712	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul/ Yaylak	İstanbul/ Yaylak
Baba Nevayi				1690	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Halep	İstanbul
Parsâ Mehmed Efendi		ulema			IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Gelibolu	Gelibolu
Parsâzâde Abdülbâki Efendi		ulema			III. Ahmed zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Pîrî Çelebi					IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul/ Tophane	İstanbul/ Tophane
Tosunzâde Abdullah		saray			III. Ahmed zamanında ünlenmiş, müezzin	İstanbul	İstanbul

Tesbîhîzâde Emir Çelebi					III. Ahmed zamanında ünlenmiş	İstanbul/Tophane	İstanbul/Tophane
Çuvaldızzâde İsmail			nakşibendi	1670	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Diyarbakır	Diyarbakır
Çemenzâde Mehmed Çelebi		bahçıvan			IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Diyarbakır	Diyarbakır
Cevher Ağa					IV. Mehmed zamanında ünlenmiş, Şeyhülislam Yahya Efendi'nin kölesi		
Çârşeb Mustafa Ağa	Endurun	saray-müezzin			IV. Mehmed zamanında ünlenmiş, 1714 te saraydan ayrılmış	İstanbul	İstanbul
Hâfiz Post		saray-kağıt emini	halveti	1694	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş, Koca Osman'ın talebesi	İstanbul	İstanbul
Habib Dedezâde Abdullah Ağa					IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Hâfiz Kumral			celveti		I. İbrahim zamanında ünlenmiş	İstanbul/Üsküdar	İstanbul/Üsküdar
Hacı Kasım Tanburî					IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Mağrip	İstanbul
Hâfiz Kömür Efendi			mevlevi		IV. Mehmed zamanında ünlenmiş, Koca Osman'ın talebesi	İstanbul	İstanbul
Hasan Ağa Serhânendegân	Endurun	saray-kiler			III. Ahmed zamanında ünlenmiş	İstanbul/Galata/Fındıklı	İstanbul/Galata/Fındıklı
Hasan Efendizâde		ulema		1690		İstanbul/Üsküdar/Kadıköy	İstanbul/Üsküdar/Kadıköy
Hâfiz Rifat		ulema		1720?	III. Ahmed zamanında ünlenmiş	İstanbul/Üsküdar	İstanbul/Üsküdar
Halil Efendi		ulema			IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Hobyârzâde					IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Hatibzâde Osman Efendi				1680	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul/Galata	İstanbul/Galata
Hazinedar Ahmed Ağa		hazinedar			IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Derviş Ömer			gülşeni		IV. Murad zamanında ünlenmiş	Tokat?	İstanbul
Derviş Ali Şirü Gani			gülşeni		IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Derviş Ali Serneyzen			mevlevi		IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Şam	İstanbul
Derviş Mehmed			mevlevi		IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Bağdat	
Derviş Abdi			mevlevi		IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Derviş Ali Kudümzen			mevlevi		II. Mustafa zamanında ünlenmiş	Filibe	Edirne

Derviş Çelebi			sufi		IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul/Eyüp	İstanbul/Eyüp
Derviş Sadâyî			mevlevi		IV. Murad zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Derviş Mustafa			mevlevi		IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Edirne	Edirne
Derviş Kasım			mevlevi		IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Trablus	İstanbul
Zihnî Efendi		divanı hümayun katibi			IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul/Galata/Kasımpaşa	İstanbul/Galata/Kasımpaşa
Taşçızâde Recep				1690?	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Çömlekçizâde Recep Çelebi	Endurun	saray			IV. Mehmed zamanında ünlenmiş, sarayda cariyelere musiki eğitim vermiş	İstanbul	İstanbul
Sütçüzâde İsa Efendi					I. Ahmed zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Seyyid Nuh		tımar sahibi		1714	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Diyarbakır	Diyarbakır
Şehlâ Mustafa Çelebi		mücellit esnafında			III. Ahmed zamanında ünlenmiş	Diyarbakır	Diyarbakır
Şeyh Yusuf Mevlevî			mevlevi		IV. Mehmed zamanında ünlenmiş, Beşiktaş mev.	İstanbul	İstanbul
Şeyhzâde Ahmed Efendi			nakşibendi		IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Diyarbakır	Diyarbakır
Şive Ahmed Çelebi			bayrami		IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Şerîf Çelebi					IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Anadolu	Kahire
Sarı Bâkî					IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul/Galata	İstanbul/Galata
Turmuş Ağa					IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul/Galata	İstanbul/Galata
Tomtom İmanı		imam ve muallim			II. Mustafa zamanında ünlenmiş	İstanbul/Tophane/Tomtom mah.	İstanbul/Tophane/Tomtom mah.
Ahmed Tâlib Efendi		ulema			IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Bursa	Bursa
Tavukçuzâde Abdullah					IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Andelib		vakıf geliri var			I. Ahmed zamanında ünlenmiş	Ruscuk	İstanbul
Osman Efendi				1680?	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş, 2. vezir Damat Mustafa Paşanın divan efendisi	İstanbul/Galata	İstanbul/Galata

Abdülbaki Arif Efendi		ulema		1713	IV. Mehmed zamanında nlenmiş, III. Ahmed döneminde Rumeli Kazaskerliği yapmış	İstanbul/ Kasımpaşa	İstanbul/ Laleliçeşme
Osman Ağa		zeamet sahibi			II. Mustafa zamanında ünlü olmuş	Manisa	Manisa
Osman Vehbi Çelebi	ENDERUN	saray-bostancı			IV. Mehmed zamanında nlenmiş	İstanbul/ Galata	İstanbul/ Galata
Ali Paşa		vali			IV. Mehmed zamanında nlenmiş		
Avvd Mehmed Ağa					IV. Mehmed zamanında nlenmiş	İran	İstanbul
Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi		müteferrika			IV. Murad zamanında nlenmiş, Hfız Post'un hocası	İstanbul/ Kasımpaşa	İstanbul/ Kasımpaşa
Am Kadr				1650	IV. Murad zamanında nlenmiş	İstanbul	İstanbul
Kara Mehmed					I. İbrahim zamanında nlenmiş	Mardin	İstanbul
Kapudanzde Ahmed		vakıf geliri var			III. Ahmed zamanında nlenmiş	İstanbul	İstanbul
Kazzaz Hasan Çelebi		sanayi erbabında n			II. Mustafa zamanında nlenmiş	İstanbul	İstanbul
Küçük İmam		naathan			IV. Mehmed zamanında nlenmiş	İstanbul	İstanbul
Kemankeşzde Ahmed Efendi		vakıf geliri var			IV. Mehmed zamanında nlenmiş	İstanbul/ Tophane	İstanbul/ Tophane
Küçük Müezzin Çelebi	ENDERUN	saray-musahib			II. Mustafa zamanında nlenmiş, Anadolu muhasebesi ihsan edilmiş	İstanbul	İstanbul
Glcbaşızde Mehmed		tersanede mahzen katibi			IV. Mehmed zamanında nlenmiş	İstanbul/ Kasımpaşa	İstanbul/ Kasımpaşa
Murad Ağa					IV. Murad zamanında nlenmiş, IV. Mehmede kadar sürmüş, IV. Murad Bağdat seferinden getirdiği oniki müzisyenden biridir	Acem	istanbul
Antb Mehmed Bey		alay beyi			IV. Mehmed zamanında nlenmiş, Antep'te doğmuş, İstanbul'a gelmiş	Antep	İstanbul
Muharrem Ağa		sipahi			IV. Mehmed zamanında nlenmiş	Kilis	İstanbul/ Yenibağe
Müezzin Mustafa Ağa	ENDERUN	saray-hnendebaşı			IV. Mehmed zamanında nlenmiş	İstanbul/G alata/Kası mpaşa	İstanbul/G alata/Kası mpaşa
Memiş Ağa					II. Mustafa zamanında nlenmiş	İstanbul/G alata/Fındı klı	İstanbul/G alata/Fındı klı
Musalli Efendi				1710?	IV. Mehmed zamanında nlenmiş, Annesi Enderun ebesi	Edirne	Edirne

Mahmud Çelebi		mücellit esnafında n		1680?	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Diyarbakır	Diyarbakır
Mustafa Ağa	En der un	serhânende			IV. Mehmed zamanında ünlenmiş, Öztuna'ya göre Kasımpaşalı	İstanbul/Üsküdar/Kadıköy	İstanbul/Üsküdar/Kadıköy
Musiki Nâibi Mustafa Efendi		vakıf geliri var		1670?	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş, Dönemin bestelerinin sanat bakımından geçerliliğini denetleyici bir misyonu var	İstanbul	İstanbul
Mecdî Mehmed Efendi		ilmiye			IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Molla Mehmed Efendi		ulema/kad 1		1695?	III. Ahmed zamanında ünlenmiş	İstanbul/Üsküdar	İstanbul/Üsküdar
Mahmud Ağa				1688	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın hânendesi	İstanbul/Üsküdar	İstanbul/Üsküdar
Yahyâ Nazîm Çelebi	En der un		mevlevi	1727?	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş III. Ahmed'e kadar, Sadrazam Amcazade Hüseyin Paşadan taze meyve pazarbaşılığını ihsan olarak aldı, şair	İstanbul/Kumkapı	İstanbul/Kumkapı
Nazîrîzâde Mehmed Emin		Kıbrıs defterdarı		1713	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Selanik	İstanbul
Nazîm Efendi		ulema/mü derris			IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Yusuf Nâbî Efendi		saray/divanda memur			IV. Mehmed zamanında ünlenmiş, III. Ahmed'e kadar	Urfa	İstanbul
Nâzım Çelebi					IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul/Yeniabağçe	İstanbul/Yeniabağçe
Na'thân Abdî		vakıf geliri var			IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Nasuh Paşazâde Ömer Bey	En der un	nişancı		1675	I. İbrahim zamanında ünlenmiş	İstanbul	İstanbul
Na'lçe Efendi					IV. Mehmed zamanında ünlenmiş, Musahib Mustafa Paşa'nın mektupcusu	İstanbul	İstanbul
Yusuf Çelebi		naathan		1728?	II. Mustafa zamanında ünlenmiş, III. Ahmed'e kadar	İstanbul	İstanbul
Yahyâ Çelebi		mücellit esnafında n			IV. Mehmed zamanında ünlenmiş	Diyarbakır	Diyarbakır
Yahyâ Çelebi				1687	IV. Mehmed zamanında ünlenmiş, Darüssade ağası Yusuf Ağa'nın hademesi	İstanbul/Üsküdar	İstanbul/Üsküdar

